NF
R. ppenb

Bibelots

1. German literature— Hist. and crit.
2. Name (Chodowiecki)
3 " (Wieland)
4. " (Günther)
5. " (Richter)
6. " (Novalis - see ref.)
7 " (Grabbe)
8. " (Hoffmann)
9. " (Poe)
10. " (Arnim)
11. " (Gentz)
12. " (Arndt)
13. " (Droste-Hülshoff)
14. " (Hebbel)
15 " (Grillparzer)

Gedruckt in Leipzig
bei Poeschel & Trepte

Felix Poppenberg

Bibelots

Julius Zeitler · Verlag · Leipzig 1904

FOLIES UNIVERSELLES 1900

[illegible]

Paris! Paris! Fête eternelle du plaisir!
Paris! ville de lumière
Paris, Paris! Splendeur première . . .
O la magique, la chère musique de la grande ville . . .

Charpentier, Louise, Roman musical.

I.

. . . am Tage ist sie ein armes Gespenst . . . an einem Abend müßt Ihr sie zuerst sehn, an dem Abend eines Freitags, des alten heiligen dies veneris. Da ist sie nicht mehr der große Jahrmarkt mit dem banalen Barnumtitel: Weltausstellung, das große an den Ufern der Seine gelandete Reklame-Kauffahrteilager der Erde. Da leuchtet ein Wunder auf . . .

Aus den dunklen Wipfelwogen der Champs Elysées steigt der Triumphbogen einer Feerie. Ein hochgewölbtes Portal mit farbig funkelnden Edelsteinen inkrustiert und flankiert von zwei Türmen aus fremden unerhörtem Stoff. Zu Juwelen erstarrtes Licht scheint es. Säulen aus translucider Email von verschleiertem Saphirblau, in dem das grüne Sprühen versprengter Smaragdsplitter aufblitzt.

Und hinter dieser Pforte la ville de lumière, eine Märchenstadt, illuminiert von der Artistenphantasie eines Künstler-Juweliers.

Und ihren Hof der Wunder hält sie auf dem Champ de Mars. Hier hat sie sich ein Schloß erbaut, von weißleuchtenden Prokuratien begrenzt, le chateau d'eau.

Das ist eine Loie Fullerarchitektur; changierende Kaskaden flüssigen Lichts halten für Momente dem Blick stand, um sich aufzulösen und zu neuen Gebilden zu ballen. In der Mitte die Halbkreiswölbung einer Grotte, wie die Empore einer Riesenorgel, von stürzenden Wasserwellen überströmt. Und durch diese Wasserschleier streichen farbige Winde. Eine optische Symphonie, in der die Hand eines Meisterkoloristen die Register mischt.

In Purpurglanz leuchtet der Gral. Das Feuer verdampft und erblaßt zu Hermelinschnee, bestickt mit rauchig gelben Gold-

topasen und wieder wandelt's sich zu einem Beet künstlicher violetter Orchideen.

Und über die Grotte spannt sich krönend ein Filigrankranz, steinernes Spitzenwerk, das unter den verwegenen Liebkosungen des Lichts in immer neuen Metamorphosen der Ekstase erbebt.

Bald kristallen klar eine Brillantrivière in üppiger Fassung strahlender Guirlanden und Kränze. Bald eine feierliche Glaubenskrone mystischer Glasmosaiken, überlaufen von den dampfigen triefenden Inbrunstfarben alter Kathedralenfenster, dem süchtigen Grün der Pistazien und dem fahlen Sterbeblau der Pelargonien.

Die Magie einer künstlich geschaffenen Welt triumphiert. Die üppigen Phantasien derer, die sich an der Natur müde sahen und von einer Welt träumten, aus eigenem Raffinement geschaffen, kommen hier der Ahnung einer Erfüllung nah: Baudelaires Visionen einer Landschaft, die nur aus Marmor besteht und die Imaginationen Gautiers, der sich eine Natur ersann aus Marmor, Metall und Wasser, „au milieu d'un silence d'éternité montent, éclairés d'un feu personnel, des palais, des colonnades, des tours, des escaliers, des chateaux d'eau d'où tombent comme des rideaux de cristal, des cascades pesantes. Des eaux bleues s'encadrent comme l'acier des miroirs antiques dans les quais et les bassins d'or bruni, ou coulent silencieusement sous les ponts de pierres précieuses."

Von solchen pierres précieuses scheint erbaut das Palais lumineux. Aus umschattenden Baumwipfeln an einem koketten See, der künstlich wirkt gleich einer Spiegelscheibe, strahlt es auf, ein Lichtwunder. Wie aus Perlmutt und Eisglas in farbiger Transparenz. Milchig opalisierend, durchtränkt mit den Adern rötlich und violett strömender Farbenflüsse. Und selbst die Stufen, die hinaufführen in dieses Schloß aus dem Märchen vom Kristallberg der Tausend und einen Nacht, glühen translucid, wie Eisblöcke, durchspielt vom blutroten Schein der Mitternachtssonne.

So wandeln wir in Wundern. Und inmitten dieser Wunderwelt ragt kühn ihr höchster Gedanke, der Eiffelturm, dem die Feerie dieser Nacht sein Eisengespinnst mit Myriaden silberschimmernder elektrischer Leuchtkäfer dicht besteckte. Ein Kaiserdiadem,

schwebt seine diamantene Kuppel auf dem dunkelen Sammetmantel der Nacht und in langem weichen Gleiten fließen herunter auf die Erde vier Perlenschnüre und durch sie hindurch flutet wie flüssiges Email die blaue Luft.

Das Technische, das Körperliche an ihm ist aufgehoben. Es ist, als ob die reine Form für eine Übergangsstunde Gestalt gewonnen hätte.

Noch andere Provinzen hat dies Märchen . . .

Über einem schwarzen Strom spannen sich schimmernde Bogen. Und von ihnen sieht man auf Ufer mit Palästen. Die Herrlichkeit Venedigs scheint erwacht. Es funkelt von Goldkuppeln, über die Dächer wallt feuriger Schein und die Friese und Simse erglühen, von jauchzenden Lichtfanfaren, als kämen goldstrotzend heim Siegesgaleeren aus Byzanz, im Kielwasser weit nachschleppend Purpurbrokat und malvenfarbene Seide . . .

Und schreitest du über die Brücken an das andere Ufer, so umspinnt dich neue Illusion.

Die rue de Paris zieht dich in ihre Komödie. Rokokokarneval von der Piazza, wie ihn Longhi beschrieben . . .

In dem grünen Baumgezweig der Allee hängen rotleuchtende Märchenfrüchte. Ihr Flackerlicht huscht über die Veranden und Terrassen der Gaukler, die hier ihr Zelt aufgeschlagen. Wie Häuser der Lust locken die Cabarets, der jardin des chansons, die Roulotte, das Maison de rire, die Grotte der Loie Fuller in ihrer farbig illuminierten Flatterfaltenarchitektur.

Es ist Fasching. Auf der Estrade des zierlichen Sommerschlößchens der Auteurs gais schimmert's scheckig, wie eine Jardinière gefleckter Papageientulpen. Harlekin und Colombine, lachende Götter im Exil, und ihr wimmelndes schillerndes Gefolge treiben ihren Mummenschanz, die Luft erklingt von Liedern, — les cris de Paris, les voix de la rue — und es ist ein Zwitschern, Raunen, Kleiderrauschen wie auf Mignons Wagen.

Und die Menge, die flüsternd und lachend, kokettierend und flanierend hier entlang schlendert, spielt mit in dieser Karnevalskomödie der Fahrenden. Nicht was hinter diesen dünnen Wänden aufgeführt wird, ist die Hauptsache. Sondern die Illusion der

Comedia dell' arte, dieses Maskenballs der Straße, der die Sitten alter Zeiten neu belebt. Venezianisches Rokoko. Die Vornehmen und ihre Damen in den kostbaren Gewändern ihrer Feste suchen nach dem Mahl das bunte Treiben des Karnevals.

Und über den Sand der Straße schleifen die Atlasdominos, die Spitzenschleppen, die wallenden Volants der Sorties, in Pailletten schimmernd und kosig rauschend mit ihren Seiden- und Chiffonwogen . . .

II.

Doch die Nacht löscht die Lampen und bald zieht der Tag herauf, ein Tag mit mitleidlosem scharfen Licht. Und nun liegt die Feerie von gestern Abend fröstelnd, ausgebrannt, blaß und fahl wie eine Operndekoration am Morgen.

Die Märchenpforte zeigt jetzt schamlos ihre bunten Glassteine, ihre Tragantdekoration, ihre, wie mit der Gießbüchse des Zuckerbäckers aufgepappten Zierden, sie gleicht dem Portal eines ethnographischen Panoptikums.

Und die weiße Stadt, die sich hinter ihrem Bogen weit die Seine entlang breitet mit dem Glitzer der überkletternden Dächer, mit Türmen, Erkern, Minarets und Kuppeln, eine Maskerade aller Stile, ist nicht aus Marmor, sondern aus Gips und die Palastfassaden sind bemalte und mit Gold beklebte Fourrnituren. Die Prachtstraßen, die die Seineufer als mächtige Querachsen im Osten und Westen schneiden, der Straßenzug der neuen Alexanderbrücke von dem Palais des Champs Elysées zum Invalidendom und der Straßenzug der Jenabrücke vom Trokadero durch den Eiffelturm zum Champ de Mars und zum Traum der vorigen Nacht, dem Chateau d'eau enthüllen sich am Tage nackt und bloß als kalte Pracht in den langweiligen Festformen vergangener höfischer Epochen.

Das ist der erste kritische Gedanke. Man wird nicht an ihm vorbeikönnen, man wird aber auch nicht bei ihm letzten Halt machen.

Verstehen ist alles. Die Illusion von gestern Abend ist uns

unvergessen und sie führt uns in die richtige Distanz zu dieser Ausstellung.

Mag der Kritiker der Fachblätter sie ernsthaft nehmen als die große Weltkonkurrenz der Völker, mag er versuchen, die Leistungen der Nationen zu charakterisieren, ihre Eigenart zu bestimmen, er wird doch nur ein konstruiertes Fazit erhalten. So groß die Ausstellung, so bedrückend in ihrer Fülle, so unvollständig ist sie doch und die Erkenntnisresultate die sie liefert, sind brüchig.

Ich nehme die Ausstellung als ein großes Weltvariété voll bunt wechselnder Spiegelungen, als eine Monstrebühne mit einem Geschmackswandelpanorama des künstlerisch Feinsten und des Banalsten; und in dieser Vielheit und diesen Mischungen, diesem in künstlichem Rahmen vorübergleitenden Schein aller Dinge wird sie ein theatrum mundi, folies universelles. Und da kritisiert man nicht und gibt keine Zensuren. Man nimmt die Dinge hin, wie Hebbel es mit den Büchern machte, gleich gutem und schlechtem Wetter und läßt sich durch sie in eine spielende Tätigkeit versetzen.

Ein raffinierterer und künstlicherer Geschmack sucht jetzt ganz neue Reize an den Vorstellungen der Bühne mit ihren Illusionsmöglichkeiten, ihren Täuschungen von Schicksalen und Landschaften, an einer Marionettenwelt, in der der Dichter zum Gott wird und für Momente sich sonst undenkbare Erfüllungen heucheln kann. Dieser Geschmack findet ein perverses Vergnügen gerade daran, daß diese Welt eine künstliche ist, daß „Haus und Garten aus Holz und Leinwand, Schatten eines Traumes" sind; und hinter den Kulissen im fahlen Zwielicht der Probe würden ihm die verschossenen Prospekte Degasscher Balletlandschaften mit ihrem klappernden Lattenwerk nicht Lachlust und Kritik, sondern Nachdenklichkeit wecken. Man würde daran denken, wie für die Nervenmenschen die Vorstellung von den Dingen reizvoller ist als die Dinge selbst, an das bewußte Suchen nach Illusionen und Imaginationswerten. Man würde an den Herzog Des Esseintes denken, der keine Seereise macht, aber sich in einer künstlich eingebauten Kabine aus maritimen Vorstellungen Freuden hascht; der in Paris, um sich die Atmosphäre von London

spielend zu illusionieren — die Reise selbst flößt ihm Grauen ein —, in ein stockenglisches Restaurant an einem feuchten Regentag einkehrt.

Ein Theater solcher Illusionen und Vorstellungsvergnügungen ist diese Ausstellung, nicht ein Theater nur, sondern eine Stadt, dem Kultus der Illusion errichtet, von Paris inszeniert unter dem zusammenströmenden Tribut aller Völker: Kosmopolis.

Der Gedanke hat Größe. Mit lächelnder Verschwendung für einen kurzen Sommer eine künstliche Welt erstehen zu lassen, um sie souverän, wie sie geschaffen ward, souverän zu zerstören. Ein babylonisches Fest, der ganzen Erde gegeben und das kostbare Gefäß zum Schluß zerbrochen.

Wie großspielende Cäsarenlaune, die Berge aus der Erde stampft und wieder verschwinden läßt, ist es, mitten in der wirklichen Stadt eine neue Stadt erwachen zu lassen, eine Stadt wie aus einer Utopie. Eine Stadt, in der alle Tage Sonntag ist, in der die Arbeit überwunden und in der wir mit Siebenmeilenstiefeln die Wunder aller Welt durchwandern.

Und das Gefühl der Künstlichkeit, des Unwirklichen gibt dem ganzen Eindruck einen raffiniert welken Reiz. Und aus diesen Vorstellungen kommt ein Verstehen. Es ist wie ein Scheidefest, ein Kehraus der alten Welt, den Paris da hält.

Zu ihm hat es noch einmal die Festgewänder Louis XV. und Louis XVI. hervorgeholt. Die Scheinarchitektur der Fassaden mußten in dem starren Pomp der glänzenden Epochen stolzieren und ein letztes Ahnen großer königlicher Straßenperspektiven ist's, wie die Kulissen der Theaterstraße sich in dem lebendig kündenden Denkmal größter Vergangenheit, dem Invalidendom treffen.

Absterbende alexandrinische Kunst spricht auf dieser Bühne, doch die Inszenierung ist glänzend. Direktoren der Natur haben mit einer Selbstverständlichkeit ohne gleichen mitten aus der alten Stadt heraus die neue Stadt entwickelt und ihre Arterien zu einer wunderbaren Bluttransfusion verbunden, daß das hastende Leben der Arbeitsstadt mit Omnibussen, Tramways, eilenden Menschen, untrennbar zu ihr gehörig, doch nur wie eine Vision der anderen Welt an dieser utopischen Stadt vorbeiflutet, über

sie hinwegrollt auf großen Viadukten und tief unten in Tunnels verhallt. Und diese Pariser Ausschnitte fügen sich so mit zu Schauobjekten der Weltmesse.

* * *

Und nun muß man ihrem Stil sich fügen, sich ihr und ihren Existenzbedingungen akklimatisieren. Der Spieltrieb ist hier höchste Lebenskunst. Nur so kann man hier genießen.

„Europa wird dein Vaterland, die Welt dein Garten" . . .

Am Ufer der Seine, in der Straße der Nationen erleben wir eine Odyssee der Stile aller Völker. Der byzantinische Mosaikdom Venedigs, ein Wiener Barockschloß, der altbelgische Stadtpalast in Steinfiligran, ein englischer Herrensitz, skandinavische luftige hochbedachte Holzlauben, das deutsche buntbemalte Rathaus im Sülfmeisterstil, die flachen Dächer, die Holzfiligranfenster des Orients, das einer Schmucktruhe gleichende spanische Schloß, das amerikanische Pantheon . . .

So wandert man mit bedächtiger Schnelle von den Bazaren des Ostens, die sich in den türkischen und italienischen Repräsentationsbauten geschwätzig, feilschend und anpreisend breit machen, zu den alten belgischen Städten und genießt edelste Vergangenheitsatmosphäre in der mächtigen Kaminhalle dieses Rathauses von Oudenard mit dem köstlichen Wandschmuck erlesener gewirkter Teppiche. Und die stumme verschlossene Pracht toter spanischer Schlösser tut sich auf und läßt mit der adligen Hoheit ihrer Gobelins eine Welt ahnen, wie sie sonst uns nur noch aus den Augen Velasquezscher Granden anschaut.

Blüten eines Reichs, in dem die Sonne nicht unterging.

Und das ist wieder von einem so seltsam fast unheimlichen Reiz, diese Bauten aus täuschendem Material, Theaterpalazzi, die innen mit den kostbarsten Stücken reichster Vergangenheit geschmückt sind.

Drüben auf dem gegenüberliegenden Ufer liegen drei Welten nebeneinander. Hier eine Provinz, die in diese in die Vergangenheit weisende Ausstellung eine neue Note bringt. Wie

die Hallen einer Zukunftsstadt breitet sie sich aus in Glas und Eisen. Es sind die Treibhäuser der Hortikulturausstellung, serres chaudes. Wölbige Wangen riesiger Glasschiffe in hellgrüne Eisenrippen gefaßt; Taucherglocken mit starr glitzernden Augen, die die Sonnenwärme einsaugen und wieder ausstrahlen.

Aus dieser in Schweigen brütenden vegetativen Welt geht es in winklige altertümliche Straßen mit Erker- und Giebelhäusern und buntem Balkenwerk, mit Krambuden, Kirchen und stumpfen Ecken mit der Madonna in der Nische. Es ist Alt-Paris, les rues de Paris, in denen Cyrano seine Ständchen brachte, und Gringoire seine Mysterien aufführte und der Hof der Wunder mit seinen Charlatans und Bohémiens, den Notre dame de Paris schildert, sich breitete.

Und wenige Schritte weiter und wir sind in den Zaubergärten am anderen Ufer der Erde. Lotis exotische Welt öffnet sich.

Zu Füßen des Trokadero hat sie sich bunt geschachtelt ausgestreckt.

Aziyadées weiße flache Häuser mit braunem Holzgitterwerk und lapislazuliblauen Fayencefliesen, hinter denen Melodien vom goldnen Horn weich, opiatisch, dumpf und süß vibrierend verklingen.

Und Ostasien in seiner monströsen Fabelwelt und seinen bizarren Mischungen. Miniaturgärten mit künstlicher Felswildnis, zierlichen Wasserbändern wie auf Fächer gemalt. Puppenhäuschen mit Papierwänden, großen Blumen und gelben Vögeln.

Und in diese Drolerie unheimlich hineinragend groteske Phantasie. Goldstarrende riesenhafte Götzenbilder; auf kurzen gespreizten Schenkeln hockend granitne Ungeheuer, die ihre Glieder in furchtbarem Krampf zerrecken, aus weitvorquellenden Augen medusenhaft glotzen. Sie säumen die steile heilige Treppe, die zur Pagode führt. Gold- und lackglänzend, mit übereinander gespannten Schmuckdächern liegt sie oben und in die vier Himmelsrichtungen klingen von ihren Ecken silberne Glockenschellen.

Über diese Treppe sah ich Madame Chrysanthème gehn.

Den Oberkörper zierlich geneigt, mit Riesenschleifen am Gürtel und dem mächtigen Tuff. An den Füßen hatte sie Halbstrümpfe

mit getrenntem großen Zeh. Das Kleid schmiegte sich eng an den Unterkörper und die schräge Schleppe schlängelte sich wie ein Eidechsenschwanz.

Von drüben warf der Eiffelturm in die exotische west-östliche Idylle seinen stählernen Schatten und von den geschweiften Schirmdächern der Pagode klangen leise in der Luft japanische Silberschellen . . .

III.

Bewahren wir uns solch betrachtsames Schauen auch für die Innenwelt, für das, was hinter den Kulissenfassaden dieser Stadt liegt.

Sie hat einen Inhalt und sie möchte, in merkwürdiger Verquickung theatralischer Optik, wechselnder Variétéillusionen mit ernsthaftem Programm, ein Bild von dem Wettbewerb der Völker geben. Nehmen wir das nicht zu wörtlich und gehen wir nicht zu pedantisch auf Gewinnung charakteristischer Unterschiede der einzelnen Nationen aus, ziehen wir auch nicht zu eilige Bilanzen. Sie könnten trügen. Denn es ist zwar Fülle in diesem Kongreß der Länder, aber keine streng planmäßige Repräsentation. Es ist mehr eine Ausstellung der Firmen, die es sich leisten können als eine Elitezusammenkunft berufener Sendboten.

Manch wichtige Zeugen moderner Kulturen schweigen ja hier vollständig. Welch lückenhaftes Bild gibt Belgien ohne van de Velde und Horta; England ohne Ashbee und die Londoner und schottischen Guilds. Und wenn auch Deutschland als maître des Forges seine Räder- und Hammerwerke brüllend erdröhnen läßt, ein Faktor würde der Bilanz, die man in diesen imposanten Hallen noch am sichersten ziehen könnte, doch auch fehlen: die Kanonen Krupps.

Werden wir also nicht plötzlich ernsthaft, verzichten wir gern auf die „großen Perspektiven,“ die sich doch nur mit Hilfskonstruktionen gewinnen ließen; pfuschen wir auch nicht der Jury ins Handwerk, loben und tadeln ist ja so langweilig. Bleiben wir in der dankbaren, weitherzigen Stimmung der Variétébesucher.

Genießen wir auch hierinnen die Scheckigkeiten und Zufälligkeiten alter und neuer Welt wie eine Menagerie reiner und unreiner Tiere. Zuschauer der göttlichen Komödie des Geschmacks, durch alle Höhen und Tiefen wandelnd, seine reifsten Früchte bewundernd kostend und seine Schrecknisse mit Interesse musternd.

Ja gerade die kostbare Indiskretion, mit der an manchen Ecken dieser Welt die parties honteuses sich offenbaren, kann ein gewisses Vergnügen erregen. Sie werden uns kein kritisches Lamento erwecken, sondern unser Kuriositätsgelüste wird daran Augen- und Erkenntnisweide finden. So kann uns auch diese Wanderung eine Andacht zur Buntheit und wechselnden Vielheit allen Lebens werden.

* * *

Halb unbewußt — und das ist psychologisch interessant — haben manche Aussteller den Zwitterstil zwischen Ernst und Spiel getroffen.

In der Abteilung der Nahrungsmittel bauen Welthäuser der Großindustrie dem Publikum, dem großen Kind, einen schillernden Weihnachtsmarkt auf. Weindörfer mit Gärten und Traubenpressen und Wachsfiguren breiten sich wie Riesenspielzeug in den eisernen Hallen aus. Und eine Schokoladenfabrik zeigt ein Abbild ihres Betriebes in Panoramenform, das erste Glied der Arbeiterinnen echt, die unendlich in den Hintergrund sich fortsetzende Reihe gemalt. So wird hier alles, auch die Arbeit, zum Theater.

Wir aber lassen uns treiben. Keine Ferne macht uns schwierig. Wir gleiten auf dem weiten Meer dahin und unsere Neugier landet an allen Inseln.

Da gibt es unwirtliche Gestade mit fossilen Sitten und Geräten, an deren Existenz wir kaum noch glaubten und die in ihrer Unwahrscheinlichkeit einmal zu sehen uns lächelnd vergnügt. Die Zinkbronzen scheinen hier aus der Erde zu schießen. In bemitleidenswertem Mißverstehen ferner Kulturgerüchte haben diese Wilden ihre Türen himbeerfarben und violett gestrichen und einem versprengten Missionar zuliebe, der ihnen dunkle Kunde vom Japonismus brachte, zimmerten sie sich Bambusbetten mit gräu-

lichen Drachendekorationen und ließen Lampen aus monströsen Fischschnauzen wachsen.

Auf anderen Inseln treffen wir — und das hat nachdenklichste Reize — die ganz verkommenen Reste alter Kultur, einen Enkelstamm, der gar nichts mehr von der großen Vergangenheit seiner Vorfahren ahnt und nur in Dumpfheit noch an gewissen Formen haftet.

Hier sitzt man auf zierlich höfischen Louis XVI. Stühlen. Aber ihr Lack ist billiger Anstrich und statt der Seidenbezüge spannt sich schlechter Kattun und ordinäres Stroh.

Das ist auch ein Erkenntnisvergnügen, so die französischen Mittel- und Niederungsschichten kennen zu lernen.

Doch wollen wir in diesem Vergnügen nicht zu unmäßig sein.

Noch einen Blick in jene Gefilde der Unseligen, wo Majorelle, der sonst so elegante, die zierlich japanischen Nancyer Intarsien durch eine gewaltsame Stopfkur zu Monstremöbeln züchtet, einen Blick voll frommen Staunens über die Fülle alles Möglichen auf dieser Erde — und das Erkenntnisschiff schwimmt weiter.

Ein Hauch gesättigter Vornehmheit umfängt uns in England. Es ist nicht das Liberty-England, das uns schon zum Überdruß ward. Es ist das England der großen, stillen Herrensitze. Hier werden keine Experimente mit neuen Stilen gemacht. Die altersreife, gediegene Vergangenheit voll Elisabethanischer Würde und Sheratonscher Zierlichkeit, in der die Vorfahren ihr Leben mit Anstand führten, ist nicht zu überbieten und sie paßt auch besser zu den Formen und Anschauungen, als ein den Parvenu verratendes, ängstliches Mitmachen der neuesten Moden. Keine archaistische Stilspielerei nur treibt in diesen altenglischen Interieurs ihr Wesen. Sie haben in ihrer wunderbaren Ruhe, in der nicht ein falscher Ton ist, echte Stimmung und — was so selten an solchen Ausstellungsräumen — man fühlt sie durchaus als bewohnt. In ihnen schwingt Atmosphäre. Und so öffnet auf dieser illusionistischen Fahrt eine Welt bereitwillig ihre Seele, die sich auf der wirklichen Londoner Reise dem Fremden spröder zeigen würde.

Von diesen sicheren maßvollen Besitzern geht es nach einem

strotzenden Ophir, das seines Reichtums trunken ist und Midas gleich im Golde wühlt. Als Kuriosität staunen wir die nur auf das Monströse, auf die Erzielung ungeheurer Werte ausgehenden dekorativen Orgien Amerikas an, und es ist ein seltsames Überraschen, daß diese Hypertrophie durch einen Namen vertreten wird, der sonst Entzücken erweckte: Tiffany. Europäischer Geschmackstakt muß die Gefäße auserlesen haben, die wir vordem bewundernd sahen. Von Tiffany stammen sie, das bleibt ihm unbenommen. Daß er aber auch ganz anderes machen kann, das sieht man hier, vor diesen schillernden Riesenvasen, diesen ungeheuerlichen Lampenbottichen, diesen dicken Säulen aus buntem Glas als Beleuchtungsträger.

Und die Goldschmiedekunst Tiffanys, technisch freilich vollendet, ist gleichfalls im Goldklumpenstil und erstrebt vor allem die indiskrete Repräsentation ungeheuren Marktwertes. Steinsammlungen in Goldfassung. Ledertaschen mit Juwelen inkrustiert. Große Giftbuckel-Kröten aus Gold mit einem Luxusaussatz von Edelsteinen übersäet. Eine dickgeschwollene Riesenschlange als Bonbonière, die Rubinen und Saphire schwitzt.

In merkwürdigem Kontrast dazu die Möbel, die Amerika charakteristisch vertreten, im nüchternen Schreibmaschinen- und Kontorstil. Und man denkt an den Mischlingsstil des amerikanischen Repräsentationshauses an der Rue des nations. Außen ein prahlerisches Pantheon, das die Nachbarn überschreit, innen ein riesiges Bureau, ein Schalterspeicher von nüchtern geschäftsmäßiger Sachlichkeit.

Neben dem plumpen Überfluß die verschämte Armut der Länder, die nichts mehr tragen, ihr Erbe aufzehren und schon am Rande sind.

Die melancholische Stimmung alter Paläste zu Genua und Venedig, die zu Fremdenherbergen herabgesunken sind, liegt über den spanischen und italienischen Gesandtschaften dieser Kosmopolis. Die Möbel, Schränke und Gestühl, in Form und Gestalt wie aus Schlössern der Granden und Dogen flüchtig kopiert in schneller Arbeit, als Marktware übereinandergeschichtet.

Fast gespenstisch. In die neue Zeit können sie sich nicht

schicken, dem Aufwand der alten sind sie nicht mehr gewachsen, so irren sie als Surrogate, arme Ritter, durch die Welt.

Pikanten Mischungsreiz hat es, wie in den Ländern des Nordens der Kultus rustikaler, primitiver Kunst mit den feinsten Kulturraffinements Hand in Hand geht. Stolz zeigen Norwegen, Schweden und Dänen als Vertreter ihres Kunstgewerbes die robusten Bauernmöbel, bunt beblümt mit großzügiger Flachschnitzerei und die Wirkereien in ihren schlichten blau und rot gewürfelten Schachbrettmustern.

Aber neben dieser Bauernkost gibt es verfeinerte Delikatessen. In Norwegen die Bildteppiche Frida Hansens, voll koloristischer Überreife und erregend schwingender Poesie der Nerven, dem Tanz der Salome und den klugen und törichten Jungfrauen.

In Dänemark und Schweden die Grazie der Porzellane. Die Kopenhagener, deren leichthingestreute japanische Blütenzweige, schwimmende Wolken, Liljeforssches Jagdgetier wir uns nicht über sehen, und deren milchig graublaue Töne niemals monoton werden, bleiben bei ihrer Gattung nicht stehen. Sie gehen jetzt von dem figürlich-stofflich-darstellerischen Dekor zu dem rein koloristischen in der Art buntflüssiger Fayencen. Während aber die Fayencen überlaufen wirken, blühen bei dem Porzellan aus dem schwimmenden Grund farbige Sterne auf. Als ob die Oberfläche sich öffnete und schimmernde Strahlen schießt oder Eisblumen sich kristallisieren.

Ähnliche Wege geht jetzt auch Sèvres.

Eine kulturell interessante Beobachtung fällt bei Polen und Tschechen auf.

Wollen sie festlich und pomphaft werden, so werden sie sofort sakral. Der glänzendste Schmuck, den sie geben können, stellt sich ihnen im Prunk der katholischen Kirche dar und von ihm leihen sie nun die Ingredienzen für das Interieur.

Das Ausland ist im Kunstgewerbe überwiegend industriell vertreten. Die Firmen, die Kaufhäuser haben ausgestellt. Nur die beiden Länder, die sich nach so langer Apathie mit einem fast gefährlichen Heißhunger auf die angewandten Künste gestürzt

haben, Deutschland und Österreich, weisen neben den Namen der Kaufleute eine Fülle von Künstlernamen auf.

Mannigfache Gefühlswelten ringen hier nach Ausdruck.

Pathos und schwelgerische Phantasie in dem festlich hohen Raum Melchior Lechters, der den üppigen Farben Wagnerscher Musik, der tönenden Prosa Nietzsches und den steif wallenden Brokatfalten Stephan Georgescher Verse, ein ebenbürtiges Werk aus tiefleuchtenden Glasfenstern, goldenem Schnitzwerk und Edelstickereien schaffen wollte.

Ein Eklektizismus mit nicht immer glücklicher Hand in Otto Eckmanns schwarz-weißem Musikzimmer, das versöhnend die sehr schönen Farben seiner Teppiche schmücken.

Sachlich schlichter Realismus, dessen bester Schmuck im richtigen Takt aller Faktoren besteht, in den Interieurs der Münchner Künstlerwerkstätten.

Von Frankreich ging diese Reise um den Geschmack aus, von Frankreichs dunkelsten Winkeln, und zu Frankreich kehrt sie zurück. Hier findet sie schließlich doch das goldene Vließ.

Inmitten allen Scheins, der Surrogate, der Banalitäten ist es der einzigen Stadt gelungen, eine Fülle der Schönheit zu vereinigen, vor der das ruhige, leidenschaftslose Betrachten zu bewunderndem Entzücken wird.

Frankreichs größter Stolz erschloß sich, seine reife Sammlerkultur.

In den retrospektiven Abteilungen dieser Ausstellung bewundert man ebenso die große Vergangenheit wie die Gegenwart, die sie so feinfühlig und verständnisvoll zu umfassen weiß.

Im Petit Palais zieht die dekorative Kunst aller Epochen Frankreichs vorüber und lebendigeren Reiz als die strenge, unpersönliche Art der Museen hat diese Vereinigung aus Privatbesitz. Die Stücke haben etwas Belebtes, die Neigung ihrer Besitzer schwebt um sie, zärtliche Hände haben diese Dosen und Fächer, diese Souvenirs du dixhuitième siècle gestreichelt. Und die Inschrift eines Ballmemorandums aus dem achtzehnten Jahrhundert scheint über all diesen objets d'art, von denen sich die Besitzer gewiß nur schwer für diese Ausstellungsepoche getrennt, zu schweben: l'amitié te le donne.

Und Bildern, von denen wir sonst nur hörten, sehen wir in die Augen. Moreaus Salome tanzt, die Salome, die Huysmans so begehrlich beschrieben: sie tanzt vor dem Tetrarchen, der unbeweglich wie ein Hindugott inmitten des Tabernakels sitzt, gelb das Gesicht wie Pergament, auf dem Kopf die Tiara, die Beine emporgezogen. „Salome tanzt, die Lotosblume starr in der Hand ... ihr Busen wogt und bei der Berührung der im Kreise wirbelnden Halskette richten sich ihre Brüste in die Höhe.

Auf der feuchten Haut blitzen die Diamanten, ihre Armbänder, ihre Gürtel, ihre Ringe werfen strahlende Funken über ihr prunkhaftes, mit Perlen benähtes, mit Gold und Silber besticktes Gewand.

Es ist ein zarter Panzer aus feiner Goldarbeit, dessen Maschen je ein Edelstein ziert, deren Feuer sich schlangenartig kreuzt über der matten, teerosenzarten Haut, wie glänzende Insekten mit strahlenden Flügeldecken, rot marmoriert, hochgelb punktiert, stahlblau gefleckt, pfauengrün getigert" ...

* * *

Diese brünstig paroxistische Schmuckphantasie mit ihrem Zusammenklang sinnlicher Ekstase und dem Rausche unerhörter Kostbarkeit müßte in dem Pavillon hängen, der die erlesensten Träume moderner französischer Kleinkunst vereinigt. Die Geräte und Zierrate, die sich hier enthüllten, entwuchsen gleicher Imagination.

Die französischen Schmuckkünstler, Lalique, Gallé, Jean Dampt, Carabin fühlen sich nicht nur als Bildner. Sie haben alle einen literarischen Zug. Sie haben Baudelaire gelesen und Poe, sie wissen sich Flaubert verwandt und sie wünschen sich Nervenkünstler wie Huysmans Des Esseintes zu Verstehern und Erwerbern. Sie wollen mit ihren Schmuckstücken innere Vorstellungswelten zum Ausdruck bringen und sie feilen und fügen ihren Stoff mit der Sorge der Parnassiens.

Das Suchen der Assoziationen nachbarlicher Künste, das

alexandrinische Spielen mit Beziehungen, Unter- und Nebentönen ist Charakteristikum dieser üppig schweren, überreifen Kunst.

Gallé, den man in den letzten Jahren auf den Bazars fast nur in seinen fabrikmäßigen Ausläufern sah, zeigt hier lyrisch-koloristische Visionen in Gläsern wunderbarer Schönheit: getigerte Orchideen in milchigem Glas schwimmend, schwarze Libellen in mattem Grau verhuschend, Echos bestrickender Farbenerlebnisse aus dämmernden Übergangsstunden. Daß er diese Schöpfungen nicht als „Gläser" betrachtet, sondern als Phantasien, Notturnos, Träumereien des Crepuscule, Symbole, denen er als sprechendste Ausdrucksform das Glas gewählt hat, zeigt seine Neigung ihnen literarische Motti zu geben aus Verlaine, Baudelaire, Maeterlinck und sie so als Variationen einer Idee, eines dichterischen Themas hinzustellen.

Die Vollendung solch alexandrinischen Künstlergeistes offenbart sich in dem Dichter der Juwelen, in Lalique.

Laliques Schmucksachen scheinen nicht von dieser Welt, man denkt kaum an den Gebrauch. Es sind Visionen, die ins Leben traten.

Flaubert in fieberndem Schönheitsdrang, in nie zu stillendem Durst nach betäubenden Reizen künstlerischer Luxusträume, rang mit der Sprache, ihr das leuchtende Götterbild der geschmückten Salambo abzugewinnen. Salambo in hyazinthfarbenem Mantel auf der Palasttreppe im Schein der Feuer und der Räucherpfannen. Ihr Haar deckt violetter Staub. Von den Schläfen hängen ihr zu den Schultern und den Ellbogen Trauben farbiger Perlen. Die Arme mit Diamanten geschmückt, ragen nackt aus der ärmellosen Tunika, mit roten Blumen auf schwarzem Grund besät. Auf der Brust blitzt ein Gefüge aus Steinen; sein buntfarbiges Gefunkel erinnert an das Schuppenkleid der Muränen.

Gustave Moreau schrieb in Farben seine sardanapalischen Prachtekstasen.

Lalique hat ihnen in wahrem Gold und Edelgestein Gestalt verliehen.

Der fremde Schmuck, die Zierrate legendarischer königlicher

Frauen, von denen der Dichter und der Maler verzückt träumte, Lalique rief sie in die Erscheinung.

Er hat Kämme geschmückt, die man sich auf den Köpfen starrliniger byzantinischer Prinzessinnen, wie sie Mucha malt und Sarah Bernhard empfindet, denken kann. Schildkrotkämme mit hoher Krönung, in die Schmuckstücke aus translucidem Email eingelassen sind. An kostbare Glasfenster erinnern diese tiefen farbenleuchtenden Wunder mit schwimmenden Wolken, verdämmernden Spiegelungen, saphirschillernden Pfauen. Aus goldenen Wellen entschleiert sich ein Weib. Der perverse Reiz des Torsos, man denkt an Klingers Amphitrite, erklingt in einer Frauengestalt ohne Arme.

Diese Schmuckphantasien haben etwas grausames, verbrecherisches fast, in ihrer Hybris der Künstlichkeit. In leidenschaftlichen Ekstasen scheinen sie gezeugt. So denkt man sich die Werke des dämonischen Goldschmiedes Cardillac, von dem E. Th. A. Hoffmann erzählt, der in den Käufern seines Schmuckes die Räuber seiner Träume sah und ihnen den Raub im blutigen Meuchelmord abjagte.

Lalique wühlt verschwenderisch in allen Schätzen der Erde. Perlen läßt er in tropfenden Trauben hängen, einem grotesken Fischungeheuer aus Gold, einem exotischen Götzenbild gleich, gibt er einen Riesenedelstein in den Rachen, und Schlangen, an üppige, maßlose Vorstellungen der Urvölker erinnernd, tragen Barockperlen.

Er kann monströs sein, aber diese Monströsität hat Stil, es ist nicht das prahlerische Wertrenommieren der Amerikaner.

Bei der Wahl seines Materials ist ihm ausschließlich der Gesichtspunkt der möglichst starken Ausdrucksfähigkeit für die künstlerische Idee maßgebend, nicht der Marktwert des Materials. Darum kann man bei ihm neben den hochgeschätzten Stoffen auch die geringeren, Stahl, Kupfer, Halbedelsteine finden.

Das schönste aber sind seine plastischen Stimmungen aus translucidem Email. In diesen Farbenwundern mit der Magie ihres weich gedämpften, changierenden Kolorits erklingt wie in einem Symbol noch einmal die phantastische Vision des ersten

Abends, als die Wirklichkeit in Nacht lag und die krönenden Zinnen des Chateau d'eau mit ihrem farbig durchwogten Filigranwerk ein märchenhaftes Diadem schienen, ein Diadem aus translucidem Email.

IV.

— und diese Ausstellung spiegelt Paris.

Den großen Kehraus der Vergangenheit, Musettes Abschiedsfest, Paris feiert es selbst und sein Phantom macht ihm nur die Bewegung nach.

Es sieht nicht aus, als ob der Boden dort noch etwas Neues, Fruchtbares tragen würde. Es weist nichts in die Zukunft und die Kunst Laliques, so sehr sie entzückt, ist kein Anfang, sondern ein Ende, die Kunst der Verfallzeiten, die letzte üppigste Reize suchen.

Wie hat sich in den letzten Jahren das Bild gewandelt. Vor vier Jahren hungerte man als Deutscher nach Gegenständen des täglichen Lebens, die durch sinnvollen, künstlerischen Schmuck geziert waren und man stand neidisch und bewundernd vor der Geschmackskultur in Bings l'Art nouveau.

Jetzt ist dernier cri nicht mehr l'Art nouveau, sondern La Maison moderne. Und Maison moderne verkauft überwiegend deutsches Kunstgewerbe, Läugersche Keramik, Riemerschmidtsche Leuchter, Kupfer- und Messinggeräte der Münchner Werkstätten.

Was uns einst so entzückte, das Pariser Plakat ist ausgestorben und unsere Säulen traten das lachende Erbe an.

Die perversesten Orchideen der Rue Royale, wir finden sie in den Fenstern der „Linden" auch wieder.

Man lebte vor fünf Jahren noch in Berlin in einer barbarischen Ferne. Wer nicht in Paris war, dem mußten gewisse künstlerische Erkenntnisse verschlossen bleiben. Jetzt kann man hier ruhig auf die Gastspiele aller europäischen Kunst warten, sie kommen sicher. Der Cassirersche Salon hat hier Bilderkongresse versammelt, wie sie in so konzentrierter Auslese und so gewähltem Geschmack der Zusammenstellung von den berühmten und

besitzrenommistischen Pariser Kunsthandlungen vielleicht nicht gemacht werden. Und bei Keller und Reiner und Hirschwald erlebt man die Premièren des europäischen Kunstgewerbes. Es rührt sich und will werden und der Marschtritt schallt dröhnend ins Ohr.

Paris aber bleibt stehen und wiegt sich in vergangener Schönheit und Größe.

Es ist wie ein verwunschener Garten, um den, während er träumt, auf vorher kahlem Boden weit in der Runde ein Wald junger, früchtetragender Bäume aufgeschossen ist.

Im Tagesschein erntet dort die Jugend und hält mit rüstigen Armen Lese. Am Abend aber beginnt's aus dem verwunschenen Garten zu klingen und zu leuchten und die ganze Stärke und junge Kraft des Neulandes wird vergessen über dies Lied von vergangener Schönheit. . . .

Der Abend ist die Stunde für Paris, wie er es für die Ausstellung war. Am Abend erkennen wir Paris als unsere schönste Illusion.

. . . ein armes Gespenst ist sie bei Tag, bei Nacht ihr Leben erwachet . . . Da schlägt sie die Lichteraugen auf, die Stadt, in ihrer verwirrenden Gestalt, wie sie Charpentier als Göttin und Schicksal in seinem musikalischen Roman „Louise" zu beschwören versuchte. Paris tout en fête, la musique de la grande ville . . .

Durch die Champs Elysées die wilde Jagd der Wagen von der Ausstellung im brausenden Rhythmus des Lebens, überragt von der ewigen Ruhe des steinernen Triumphbogens auf der Höhe, in dessem Bogen blaue Nacht hängt.

Auf den Boulevards ein Fest der Lichter. Paris s'illumine.

Hoch über die Giebel kletternd, und über die Wipfel schimmernde Lichtschlangen, die in Zickzacklinien sich zu Buchstaben krümmen und winden, grün, blau und rot changierend. Reklamen aus translucidem Email. Geißlersche Röhren, im Weltall schwebend.

Der Himmel wird zu einem Dekorationsdach der Straße. Und die Wolken, in denen die farbig und flüssig überlaufenen Orna-

mente der Buchstaben schwimmen, gleichen den kolorierten Wolken Chérétscher Plakate.

Und wie die Ausstellung scheint die Stadt ein Theater voll wechselnder Bühnenbeleuchtung.

Und in diesem künstlichen Licht voll erregender Effekte wogt es die Straßen auf und ab. Röcke rauschen, über breitrandige Hüte nicken Riesenfedern, in der lauen Luft flüstern tausend Stimmen: je suis le plaisir de Paris.

Là-bas glanant le rire . . . ici semant l'envie
prêchant partout le droit de tous à la Folie.

. . . aus dem Lebensrhythmus in die stille Traumillusion der Gärten, der Gärten des Luxembourg und der Tuilerien mit ihren steinernen Bildern im Grün, die Märchen der Vergangenheit erzählen. Durch die weiche Ruhe klingt dumpf der Schlag der archaistischen Trommel, gespenstig, als schlüge sie der Tambour der „Nächtlichen Heerschau", die Schatten wollen nun unter sich bleiben und vielleicht steigen sie herab von ihrem Piedestal zu einem galanten Rokokoballet . . .

Und jetzt spannen sich wie am ersten Abend über einem schwarzen Strom schimmernde Brücken. Und die Brücken der wirklichen Stadt gehen über in die Brücken der künstlichen Welt, aus der wie damals als leuchtendes Fanal der Eiffelturm aufsteigt.

Und wie in der Ausstellung auf die Magie translucider Lichtwunder und träumerischer Vergangenheitsillusionen das Variété und der Karneval der Rue de Paris folgte, das klingt im Echo auch in dem wirklichen Paris wieder.

Sein Karneval spielt allnächtlich in der Rue Royale. Die Bar Maxime macht sie zur Rue de Paris.

Bei Maxime im Schein des elektrischen Lichtes aus weißen Callablüten, das sich funkelnd in den Kristallspiegeln, den grün, rot, gelb funkelnden Flaschen der Bar. den flatternden Metallbändern auf den lichten Holzmöbeln bricht, wird die Wirklichkeit zum Variété.

Die Pariserin von dem Gipfel des Ausstellungsportals steigt allnächtlich herab in immer neuen Metamorphosen in Spitzen-

und Schleierkleidern, durchbrochenen Seidenmänteln und bizarren Dominos.

Aus den Wagen rauscht's über die Straße.

Und innen wirbelt's durcheinander in heißer, lichtdurchzitterter Luft beim Klang der Zigeunergeigen; das ganze eine tolle Komödie, ein Palais lumineux, ein Palais de costume, ein Palais de danse, in dem Zuschauer und Akteure eins geworden sind .

Paris! Paris! Fête eternelle du plaisir . . .

Kulturen

Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit.

„Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehen; Figuren, die zu jener großen Chiffernschrift zu gehören scheinen, die man überall auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspähnen um den Magnet her und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls erblickt" . . .

In den „Lehrlingen von Sais" spricht Novalis von diesen Runen der Natur, pantheistische Schicksalsschrift waren sie ihm, uns aber sind heut all diese Zeichen und noch manch andere eine écriture artiste geworden voll Anregungen lebendiger Kunst für Bau und Schmuck unseres Geräts.

Vom Schema der Stilatlanten streben die dekorativen Künstler hinweg und suchen in die Natur mit neuen Augen zu schauen. Nicht naturalistisches Kopieren gilt es da, sondern Erfrischung, Verjüngung des Sehvermögens, Schärfung des Gefühls für organische Formbildung am Studium des Wuchses der Blumen und Bäume, der präzisen Struktur und federnden Funktion animalischer Körper, Verfeinerung des Farbengeschmacks durch hingebendes Versenken in die nuancierte Koloristik der Pflanzen, Vögel, Insekten und Schmetterlinge.

Alle Reiche der Natur tun sich auf, ein anderes Sesam öffnet sich mit unendlichen Wundern, und die Fülle dieser Töne voll flutender Übergänge, schimmernder Wellen, voll Meeresleuchten und irisierenden Serpentintänze ist uns hinreißenderer Zauber als der kalte, monotone Glanz der Edelsteine jenes orientalischen Märchenberges.

In unserer modernen kunstgewerblichen Bewegung scheint das Wichtigste dieser leidenschaftliche Wunsch, die papierene Überlieferung zu überwinden und Schönheitskräfte aus der Umwelt

zu ziehen, die Natur in ihrem bildenden Schaffen zu belauschen und mit „ernster, großer Neugier“ zu erfassen, wie Zweckmäßigkeit Form gebiert, und wie wichtige Glieder eines Organismus auch äußerlich ihre Funktion aussprechen; zu erkennen, wie ästhetische Befriedigung aus dem Bewußtsein des Richtiggewachsenseins, der Proportions-Gliederung des Wesentlichen und Unwesentlichen entspringt.

Diese dekorative Naturwissenschaft gewinnt immer mehr Boden. Ihre Bedeutung für die Erziehung des künstlerischen Sinns wird immer intensiver erkannt.

Sehr fein sagte einer der scharfsinnigsten Beobachter moderner Kulturfaktoren, Alfred Lichtwark, in der Jubiläumsschrift des Hamburgischen Gewerbemuseums, daß Brinckmann sein wägendes, durchdringendes Auge und sein untrügliches Gefühl aus der Schulung am natürlichen Objekt erworben habe: „Das Wesen des naturwissenschaftlichen Sehens ist Klarheit, Unbestechlichkeit, Sachlichkeit, Schärfe, Eindringlichkeit, Unermüdlichkeit. Dazu kommt die Gewöhnung, der Beobachtung mit der Sprache bis in die letzte Abschattung zu folgen. Aus der Schulung in dieser Wissenschaft kommend, konnte Brinckmanns Auge späterhin die Werke der Menschenhand mit derselben Sachlichkeit betrachten und zergliedern, an die es vom Bestimmen der Pflanzen und Insekten gewöhnt war.“

Im Sinn dieser Auffassung geschah eine Gründung künstlerisch-pädagogischer Art, die kürzlich in Berlin ins Leben trat, das „Dürerhaus“. Eine Manifestation des lebhaften Erziehersinns, der dem l'art pour l'art durchaus abgewandten auf Lebenszusammenhang ausgehenden Tendenz der modernen Bewegung stellt es dar. Es gehört in den Kreis der Bemühungen um die Kunst im Leben des Kindes. Dem Dienst der Anschauung, des lebendigen Wissens von der Natur widmet es sich. Dem bescheidenen, äußeren Zweck nach scheint es Material für den Zeichenunterricht zu besorgen, der wahrhafte Zweck aber ist, durch echte Modelle, die der Zeichner nachschaffend sich erobern muß, Sinne und Empfänglichkeit zu wecken, die innere Kamera mit fruchtbaren Eindrücken zu bereichern.

Von einem Tierplastiker sind hier Momentaufnahmen geschaffen, aus dem luftigen Bereich der Vögel vor allem, mit einer Treffsicherheit und einer Kraft des Griffes, die an Liljefors Kunst erinnern. Der Flug der Eisenten im Auf- und Abstieg gibt ein Beispiel der wunderbaren Ornamente, mit denen die Natur den weiten luftigen Raum erfüllt. Die Japaner haben die ornamentale Bedeutung des Vogelflugs zu sicherem Gewinn erworben. Über Vorsatzblätter streuen sie das weißfleckige Gewimmel der Reiherkörper auf sandgelbem Grund, in dunkelglänzender Lacktiefe lassen sie den Silberflimmerglanz schwirrender Kraniche um den schneelichten Gipfel des Fujijama leuchten.

Farbenschau gibt es. Was in Krefeld im Kaiser Wilhelm-Museum nach dem Vorbild des Dänen Pietro Krohn versucht wurde, koloristische Etuden nach Naturvorbildern, nach den Abschattierungen der Insektenflügel, der Konchylien, der Mineralbrüche zu zeigen, das wiederholt sich hier.

Und sind es auch nur wenig Beispiele, sie bringen manche Assoziationen in die Erinnerung. Exotische Schmetterlinge mit ihren Farbenreigen lassen Tiffany-Visionen aufsteigen; man denkt daran, wie Whistler, der delikateste Instrumentator sich an diesen Nuancenspielen entzündete, wie ihm die zitronenfarbenen Flügel des bleichen Schmetterlings mit den feinen Orangenflecken die Vorstellungen der Goldhallen mit schlanken Pfeilern in Safranfarbe gab.

An den Insektenflügeln mit ihrer Transparenz, ihrem Gespinnst aus Farbenflecken, zusammengehalten durch die Netzverästung des Hautgeäders, erkennt man die Vorbilder gewisser Schmuckstücke von Lalique und Ashbee, aus translucidem Email, das in den zarten Linien des Silbercraquelés schwimmt.

Vogelgefieder, die Traumgewänder der Pfauen, der Goldfasane, der Paradiesesvögel spielen Farbenaufgänge voll rauschender Herrlichkeit; zum Wagemut der Mischung berauschen sie mit ihrer freudigen, sieghaften Kühnheit und Pointillistentechnik lehren sie. Aber auch die schlichten Hüllen unserer heimischen Waldvögel, die Eichelhäherflügel mit ihrer hellblau-weißen Musterung, sind voll Erfindung und Anmut, und schöner als ein Fächer mit

einem gemalten Rokokomenuett ist in der Hand einer Frau von heute ein Fächer, den die Natur dekorativ ausgestattet. Alfred Mohrbutter, der für diese Dinge einen wachen Sinn hat, komponierte für seine Frauenkleider Bortenbesätze aus Seidenhaar, die ihre Koloristik und ihre weichwollige federhauchige Fläche vom Gefieder gelernt haben.

Fische sieht man in der natürlichen Bewegung, geschlängelt und geschnellt, in abenteuerlicher, unerschöpflicher Variation der Flecken, Streifungen, Gravierungen, der Réflets metalliques, der Ziselierungen, des Martellé. Und wieder öffnen sich unendliche Möglichkeiten. Keramik, geätztes Leder (Collin versucht sich darin) möchte man in solchen Spielarten. Die Japaner und neuerdings auch Kopenhagen haben schon die Forellen- und Aalhautglasur verwendet. Mit der hellen, schwarzüberkreuzten Fischhaut werden Schwertscheiden schmückend umkleidet. Montague Fortham in London in einer stillen Querstraße der Regentstreet, ein sinnierender Künstler in Einfalt und Naturverehrung, macht aus der gleichen Haut zierliche Kästchen; d'Annunzio im „Piacere" erzählte von Bucheinbänden aus solchem pittoresken Stoff für den Monomanen erotischer Bibliophilie.

Aus der Erinnerung kommen noch andere Ergänzungen. Die Muränen im Neapeler Aquarium führten in ihrer schlanken Beweglichkeit, ihren Biegungen und Spiralschnellungen, schlüpfend durch Tonröhren hindurch, Formevolutionen auf, Bandornamente, in ewig wechselnden Figurationen, von einem Reiz der Kurven, der nicht zu erschöpfen schien. Und zu der Form kam auch noch Farbenqualität, in graugelbem Grund schwarzgeflammtes Zackenwerk, von gleicher Lebendigkeit der Zeichnung, der blitzartigen Accente, wie ihr Schlüpfen und Schnellen. Für einen jener holländischen Battiks, jener organisch gefärbten Gewebe, auf denen die Zeichnung während des Tünchprozesses ausgespart wird, wäre die Muränenweise ein schönes Motiv.

Wenn man mit diesem Thema beginnt, weiß man nicht, von der Fülle der Gesichte umdrängt, wohin zuerst greifen, und wie Lynkeus, der glückseligste Seher, wird man trunken: „ich schau in die Ferne, ich schau in die Näh" . . .

Amarillen blühen auf hohem feierlichem Stiel, Glocken weiten sich in wunderbarer Rundung, und vom zarten, hellen, ausgezackten Blütenrand zum tiefleuchtenden Mittelpunkt schattiert sich's tropfig, tupfig ab. Schwebende Gestalten gaukeln vor dem Auge in Tanzkleidern aus Amarillenglocken, rosa und weiß und purpurn, eine überhaucht von den Tönen der andern, unversieglich in Echo und Antwort. Und kein vager Traum war's; in dem Ballet von den „Roten Schuhen" auf unsrer Opernbühne ist jene dekorative Naturalistik schon Erfüllung geworden.

Eckmanns Teppiche und Tapeten, Hirzels Schmuck nähren sich von Blumenmotiven.

Das Kleinste und Versteckteste gibt Ausbeute. Wieder lernt man die Andacht zum Unbedeutenden. Die Eier der wilden Vögel mit ihrem lustigen Fleckendekor liefern Stimmung für die originellsten Patinierungen und Emaillierungen; Früchte mit scheckiger Oberfläche und bewegter Struktur, ihre Komposition in Gruppen am gemeinsamen Stengel regen Schmuckideen ohne Zahl in den Empfänglichen an. Kürbisse und Melonen mit ihrer kraquelierten, narbigen, rippigen, wechselnd getönten Schale weisen mannigfache Züge, um glatte Flächen zu beleben. In der Keramik beobachtet man ihre vorbildliche Wirkung bei Bigot und in den Gefäßen der Grueby-Kompagnie. Und die Struktur der Wallnuß beeinflußte das weiße englische Porzellan mit der unregelmäßigen knollig-schartigen Wandung. Die Schmucksachen von Lukas von Cranach sind auf solchem Naturboden gewachsen. Seine Goldtönungen lieben das Besondere und wenden z. B. das von den Alltäglichen unbeobachtete, metallische Violett des blühenden Kohls mit Glück an. Ein charakteristisches Beispiel des dekorativen Naturvorbildes ist seine Bananenbroche. Sie ist nicht eine kuriöse Panoptikum-Illusion, keine banale Kopie; man merkt, ein Mensch von Formsinn hat Vergnügen daran gefunden, wie japanisch leicht und sicher die grün-grau gescheckten Kolben der Früchte in fast verwirrender und dabei doch rhythmisch gegliederter Fülle (üppig wie die Brüste der Diana von Ephesus) aus einem Körperschaft wachsen, und es reizte ihn, dieses Motiv zuckenden Lebens voll seiner Kunst zu gewinnen.

* * *

Die Rinde der Bäume mit ihrer Patina, ihrem furchigen Runenwerk, ihren grüngelben Flechten und Niederschlägen; die Herbstblätter mit ihrem Ädergewirr in rostrot leuchtenden, zackigen Mustern füllen unsre Augen und beschämen die gröberen Tönungen unsrer Hände.

August Endell und Hermann Obrist, der auch aus den gleichen Schulen wie Brinckmann kommt, und ohne seinen wahren Beruf zu ahnen, in den Jünglingsjahren nur im Anschaun der natürlichen Phänomene lebte, sie stehen als Verehrende und Glühende vor solchen Erscheinungen. Der Baumstamm im verschneiten Wald, auf dem Luft und Witterungsreif ihr Spiel getrieben, ist ihnen ein Wunder, an dem sie nicht auszulernen vermögen. Obrists Stickereien, die als ein Unerhörtes mit sprießender, leuchtender Naturkraft in die Welt der Musterbücher und der alten historischen, mühsam und schablonisch nachgezogenen Kopien hineinblitzten, sie waren aus solchen Eingebungsstunden, solchen Offenbarungen feurig glühender Büsche und säuselnder Zweige empfangen.

Solche unbewußte Erziehung wünscht Obrist auch der nachwachsenden Generation, eine Freiluft-Pepinière, in der das Natürlichste den Zöglingen das Wunderbarste werde, in denen sie auf Kürbissen, rostrot, scharlach, saffrangelb mit blaugrünen Streifen Landschaften finden, und Farbenräusche in den rissigen Stämmen, „mit sattgrünem Moose und grauen Flechten bewachsen, wenn feucht vom Regen die weißen und rotbraunen Borken schimmern."

Wie jung die Freude daran bei uns ist, erkennt man daraus, daß die Schönheit des natürlichen Farbendekors der Bäume in diesen Tagen zum erstenmal für das Bühnenbild gewonnen wurde. Das Denkwürdige geschah in der Pelleas- und Melisandeaufführung durch Max Reinhardt.

Obrist hat sich von den Stickereien den Brunnen zugewendet, aber dem Pan-Zug blieb er treu, nicht die Natur zu zwingen zu falscher Frohn, sondern sich von ihr leiten zu lassen. Seine Brunnen sind Darstellungen des Elements, der Wechselwirkung des Wassers und des Gesteins, des Kampfes zwischen dem ewig Veränderlichen mit dem Beharrenden. Groß erfaßtes Ornament

ist's, wenn Wellenattacke im Leidenschaftsimpuls den Fels anspringt, sausend zerstiebt und zu neuem Anprall sich stürmend übereinandergewirbelt zusammenballt.

* * *

Von Blumen und Tieren zum Reich des Gesteins und des Elements. Und Fülle des Bildnerischen auch hier. Wellenringe, Wasserbänder, Farbenspiel der Strömung, Moirémusterung sind alte dekorative Besitztümer der Menschen, und gleichfalls sind es die zuckenden Phantasmagorien der Flamme; Schneekristallisierung mit ihrem gesternten Seidenglanz ist der ostasiatischen Porzellankunst lange eigen, als neues Dekor wurde sie für die Kopenhagener Manufaktur gewonnen, und auch für Sèvres, und schließlich für Berlin adoptierte man, als die historischen Stilarten etwas zurücktraten, diese Bildungen der Natur. Auch der Schnee selbst in samtkörniger Fläche, blauschattig überhaucht (Liljefors malt das und Falat auf Jagdbildern) wurde als dekoratives Vorbild erkannt: japanische Stickereien bilden seinen Schmelz nach und schwedische Gobelins strömen daunenweichen Frau-Hollezauber aus und erinnern an die weiße Magie der Stefan George-Verse:

Daneben war der Raum der blassen Helle
Der weißes Licht und weißen Glanz vereint.
Das Dach ist Glas, die Streu gebleichter Felle
Am Boden Schnee und oben Wolke scheint.

Die Mineralien mit ihren Farbenadern, ihren Schichtungen stellen die erlesenste Juwelenarchitektur der Natur dar. Verschieden haben die Zeiten darauf reagiert.

Man nahm entweder ihre reine Schönheit, ließ ihnen ihre Farbenstimmung mit all den Reizen natürlicher Zufälligkeit oder, in Perioden theatralischen Dekorationssinnes nutzte man ihre Zusammensetzung zu sekundären, darstellerischen Zwecken. Auf römischen Fußböden (im Thermenmuseum, in Neapel und Pompei sieht man das) machte man nicht die Mosaik aus Freude an

farbigen Kombinationen, sondern man trieb Vexierkunststücke; das Material ward nicht an sich dargeboten, sondern es mußte ein anderes darstellen. Kleine Steinchen wurden zu kleinen Fischchen, die am Boden zappelten, zusammengesetzt, zu Langusten, zu Früchten, die von der üppigen Tafel herabgefallen schienen.

Im Jagdschloß Moritzburg sah ich eine Arbeit der Barockzeit, einen von Geißelhieben blutrünstigen Christus aus Marmor. Und dies Werk war wirklich „äußerst künstlich", denn die Striemen wurden von dem roten Geäder des Gesteins markiert. Und ähnlich sind die römischen Tiere in Kleinplastik im Vatikan-Museum, deren Fell scheckiger Marmor bildet. Solchem barocken Naturalismus stehen wir heut ferner.

Die „naturalistische Hellseherei", die Strindberg im Inferno meint, als er von dem Maler spricht, dem aus Schlingpflanzen in einem Schweizer See eine unerhörte Ahnung der Linienschönheit aufgeht, sie ist unseren Augen verwandter. In der Farbenäderung eines Steins empfangen wir nicht — ebensowenig, wie wir ein Bild stofflich auf Inhalt ansehen — eine erzählende Pointe, sondern ein koloristisches Phänomen, das zur Anwendung lockt. Und gerade die Marmorarten haben überreich gewirkt für Kachelfliesen, Vorsatzpapiere, für die Glaskunst, besonders bei Gallé in den dickwandigen, geschichteten Überfanggläsern. Aber der Marmor wird nicht nur Vorbild, sondern tritt auch selbständig als dekoratives Requisit in Kraft. Unverziert, unretouchiert durch Menschenhand (vom Schliff abgesehen) wirkt er mit reinem Materialreiz.

Will man das erkennen, so muß man in die ragende, von weißen, gelbmilchig geringelten Säulen getragene Halle von San Paolo fuori le mura in Rom vor der großen Gräberstraße treten. Hier sind statt der Wandgemälde in die Wände vielfältig ausgesuchte Marmortafeln eingelassen von unerhörter malerischer Farbenkraft. Ein polyphones Orchester in jauchzenden Fanfaren. Violett, grün, rosa, gelb, das Austerngrau Tiffanys leuchtet; in Ringeln, Adern, Maserungen spielt's; Wellenbänder verschlingen sich; versteinerten Wogen gleicht's. Die ganze Palette bietet sich verschwenderisch: der Giallo antiko mit seinen

kremigen Isabellentönen; der Rosso antiko dunkelglühend; Jaspis hellrot mit weißen und grünen Bändern; der Cipollino mit seinen merkwürdigen Zwiebelkreisen; der Pavonazetto, der Pfauenmarmor, weiß-violett; der Verde antiko mit Serpentingeäder.

Und berauschende Kirchenfenster gibt es, die an tiefem Wunderglanz wetteifern mit den Werken des Mittelalters, Melchior Lechters, Tiffanys; sie sind nicht von Menschenhand gemalt und geätzt, sie sind natürliche Alabasterplatten, transparent, duftglühend, wenn die Sonne hinter ihnen steht, mit roten Schimmer-Wellen auf sanftem Silbergrau. In San Miniato al Monte, das auf Florenz herabsieht, leuchtet solche Schönheit.

Der moderne Geschmack, der, abgesehen von dem Streben Einzelner zu Phantastik und Feierlichkeit, ausgesprochene schlichtere Neigung im Dekorativen hat und sich gegen die Tempelkunst der Priesterlichen und Schwelgerischen etwas spröde verhält, ist in der angewandten Kunst gegen den Marmor mit seiner üppigen Exotik zurückhaltend. Stilfreude, Assoziationen kostbarer, wollüstiger und grausamer Zeiten, Visionen römischer Kaiserinnen und byzantinischer Theodoren genießt er wohl in der polychromen Plastik Klingers, der vor allem in der Asenieff-Büste brünstig mit Moreauscher Wollust in der triefenden Koloristik vielfarbigen Marmors wühlt, aber für Füllungen, Wandbekleidungen, Tischplatten scheut man diese Hypertrophien und wählt lieber Steinzeugfliesen in diskret geflammten, überlaufenen Glasuren.

* * *

Der Stoff, den unser Kunstgewerbe mit Vorliebe in seinem originalen Materialreiz wirksam macht und darstellt, ist das Holz. Man widerstrebt heut den dekorativen Techniken, die im Holz nur den Rohstoff sehen, aus dem die bildende Hand des Menschen erst etwas züchtet. Man versilbert und vergoldet es nicht (außer bei Kopien der Möbel des achtzehnten Jahrhunderts oder alter Galerierahmen); man bemalt es nicht; die Holzbildhauerei, die in der Renaissance Freskoreliefs aus den Wandungen der Truhen wachsen ließ, kommt wenig zur Betätigung, höchstens findet sich

ganz bescheidene Flach- und Kerbschnitzerei; die Intarsia, die in vergangenen Jahrhunderten gern bildmäßig emblematisch darstellerisch war, mit Fruchtgehängen, Wappen, Putten, Grotesken, hat sich auch bescheiden müssen. Solche allegorisch-mythologische Einlegearbeit, hölzerne Stabreime, wie sie Spindler, der Elsässer in St. Leonhard fertigt, sind etwas ganz Vereinzeltes und Fremdes in unserem Blut, und nur Ausstellungsobjekt, Probestück geduldig-subtiler Arbeit. Zeitcharakter hat das nicht.

Unsere Intarsien vermeiden alle sekundären Absichten des Darstellens und Erzählens, sie wollen nur Holzwirkung geben, Tönung. Man begnügt sich in Anlehnung an die Queen Anne-Möbel mit der schmalen eingelegten hellen Rosenholzleiste im warm dunklen Paduk, wie es das Speisezimmer von Sumetsberger bei Keller und Reiner zeigt, oder mit sparsamem Vignettenwerk der Linien und Kreise, wie man es auf Morawes Uhren und in den Möbeln der Wiener Schule sieht. Auch Gallé in Nancy, der das Blumen-Ornament in seinen Tischchen liebt, geht nie darauf aus, die triviale Kunststückwirkung zu erzielen, daß die Blätter wie natürlich auf die Platte gestreut wirken. Er betont vielmehr, besonders in den neuesten Arbeiten, den Holzstil, er macht z. B. aus gemischten Holzschnitten eine Intarsiasymphonie in Herbstfarben.

Hier kommt das zum Ausdruck, was für die Holzverwendung unserer Tage charakteristisch ist: die Benutzung der natürlichen Eigenschaften des Holzes zur Schmuckwirkung. Statt der bildenden Hand des Menschen bestimmt jetzt die bildende Hand der Natur, und ein außerordentliches ästhetisches Vergnügen entdeckt man sich in den dekorativen Variationen der verschiedenen Maserungen und Strukturen, die in Verästungen, Konzentrationen und dem Augenspiel unerschöpfliche Ornamentik bieten.

Van de Velde, der konsequente Purist, der sonst allerdings nicht die Natur mit ihren floralen und animalischen Motiven in sein Werk läßt, sondern als Einsamer, Selbstherrlicher neue Formen aus der inneren Anschauungswelt eines mathematischen Gehirns dekretiert, („das Gehirn ist gesunder als das Auge“ sagt er) läßt

seine Hölzer völlig, wie sie Gott geschaffen, paradiesisch nackt, in der Naturfarbe.

Andere behandeln sie mit Beizen, was keineswegs unorganisch ist, weil die Beizen die Struktur des Holzes entwickeln, anschaulich machen und als ein kräftiger Trank geradezu eine Multiplication de l'individualité für sie bewirken.

Wie früher Marmor als Schmuckfüllung, so nimmt man heut interessant gemusterte Holzplatten und läßt sich z. B. bei Schränken ohne jeden aus zweiter Hand genommenen Schmuck, an dem Einklang farbig bewegter Holzflächen mit dem Metall der einfach großzügig geschnittenen Schließen genügen.

Ein reiches Repertoir der Farbenregister gibt es. Pastellnuancen weich und warm liegen in dem silbergrauen Ahorn, das sich in der Vogelaugenart zu einer seltenen Delikatesse des Tupfenspiels steigert. Eiche und Erle zeigen markige Handschrift. Cypresse liefert überraschenden Effekt. Die Maserungsfaser nimmt die Beize nicht an, sie bleibt also in ihrer Urfarbe (je nach dem Alter gelb bis zum schildpattartigen Braun) im graugrün gebeizten Untergrund stehen und zeichnet darin seltsame Charaktere und labyrinthische Gänge, Tooropsche Linienphantasien.

Das lustigste Holz, bunt gesprenkelt wie eine Bauernkirmeß, für kräftig rustikale Wirkung gut geeignet, ist Zirbel, ein helles Holz mit unregelmäßigen braunen, wie eingebrannten Augenflecken Blockhaus- und Jägerstimmung hat es. Die Süddeutschen verwenden es gern, Pankok und Bruno Paul; und Patriz Huber machte einen architektonischen Einbau für eine Koje des Hohenzollernkaufhauses daraus.

Ein sehr charakteristisches Beispiel dieser Freude am Holz in Freiheit war auch das Getäfel des Jagdzimmers der Münchner Werkstätten auf der Weltausstellung. Ohne Schnitzwerk, ohne jede Hinzutat wirkte es nur als ein tafelförmig gegliedertes Rahmenwerk, und in jedem Viereck war als Füllung eine lebhaft gemusterte Holzplatte. Das war für diesen Raum glänzend erfunden; der Duft des Waldes, die Atmosphäre des Baumschlags hing an den Wänden, und man blickte darauf mit ähnlicher Freude, wie man im Wald auf die aufgeschichteten „Meter" der

Baumstämme sieht, die auch mit ihrer Fassade aus wechselnden, gefleckten und geäugten Schnittflächen ein Beispiel naturalistischer Ästhetik geben. Bis zum modernen Spazierstock geht diese Holzneigung. Nicht die künstlerische Krücke ist mehr für ihn maßgebend, sondern der Stock, das originell gezeichnete Naturholz mit sparsamer dem Holzcharakter angepaßter Montierung, gilt als die Hauptsache.

Aus der Vorliebe zu solchen Proben natürlicher Handschrift entwickelte sich eine ganz neue Technik, das sogenannte Xylektypon. Mit einem Sandstrahlgebläse wird das Holz, das die Maserungsbildung umgibt, entfernt, und die Spiralen und Ringe, die verstrickten Hieroglyphen der Faser bleiben als Relief auf dem Grunde stehen, gleich einem wilden ethnographischen Ornament. Berlepsch hat solche Naturreliefs oft als Füllung für Schränke angewendet. Ich finde das Xylektypon interessant als ein Symptom der Zeitströmung, aber als Wirkungsmittel scheint es mir schon zu aufdringlich; die Darstellung der organischen Kräfte im Holz, des Blutumlaufs sozusagen, durch Anwendung der Beizen ist berechtigt, diese Sezierung aber und Darbietung auf dem Servierbrett hat für mein Gefühl schon etwas Schreiendes und überschreitet die „Bescheidenheit der Natur".

* * *

Alle diese Beobachtungen und Noten finden schon ihre Vorzeichnung in dem Werk des Mannes, der als Kunst- und Naturempfinder der Lauterste, Demütigste und Hingebendste und wahrhaft reines Herzens war, im Werke Ruskins. Fast in jedem seiner Bücher, die wir jetzt in guten Verdeutschungen durch die Ausgabe Eugen Diederichs zu Eigen gewonnen haben, finden sich Stellen, die einen Naturausschnitt, einen flatternden Vogel, einen Schmetterling auf einer Blume, ein Gestein im Bilde festhalten und für den dekorativen Sinn deuten.

Aufrichtigkeit und die Unterordnung unter die Zweckmäßigkeit lehrt er uns an dem Vorbild der Tierkonstruktion. Er führt uns an den Strand des Meeres und zeigt wie im Auswurf der

See, Schönheit der Struktur und Anregung für den Sinn zum Organischen ist. „Seetang hat, wie Grashalm und Schilf ein Skelett, eine Anatomie, eine Wirbelsäule oder sonstige Maserung oder Faserung mit Anfang und Ende, Wurzel und Spitze, deren Saft und Kraft jede Richtung ihrer Bewegung und jede Linie ihrer Form bestimmen! Der loseste Fetzen Unkraut, der mit dem Atemzug des Meeres wogt und treibt oder an den braunen, glitschigen Ufersteinen klebt und klammert, besitzt eine organische Struktur, Stoffverteilung und Elastizität; seine Enden sind feiner gefasert, als die Mitte, die wieder feiner als die Wurzel; jede Verästelung zeigt Eingliederung in die Verhältnisse; jede Welle seines weichen Gewebes ist wonnig. Es hat einen zugewiesenen Umfang, Raum und Zweck; es ist ein bestimmtes Wesen."

Solch Lebensrythmus soll auch den unbelebten Werken der Menschenhand gewonnen werden, solch sichtbar pulsierender Zusammenhang der Funktionen, solch federndes Verhalten der körperbildenden Teile. Das ist es, was Van de Velde meint, wenn er von der Linie als Kraft spricht, die „ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist; mehrere in Verbindung gebrachte, sich aber widerstrebende Linien bewirken dasselbe, wie mehrere gegeneinander wirkende elementare Kräfte." *)

Umgesetzt und zur Anschauung gebracht finde ich dieses Lebensprinzip am sichtlichsten und fühlbarsten in Eckmanns Buchstaben, die wirklich „geflossen" scheinen und in Peter Behrens frühen Gläsern, die einfach schmucklos aus eignem Wachstum aufsteigen: vom Zentrum des Fußes aufsprießend, an- und abschwellend in spielender Muskulatur, und aus gesammeltem Konzentrationspunkt aller drängenden Linienkräfte in schöner Entfaltung und Ausstrahlung sich weiten zur Wölbung des Kelches. Die Illusion des Freigewachsenseins erwecken sie, ein herrlicher Glasakt.

Ruskin leitet nicht nur auf das Formale in „den bildenden Künsten der Erde", er öffnet auch die koloristische Werkstatt der Natur und hat lange vor der modernen „Farbenschau" auf das

---

*) Kunstgewerbliche Laienpredigten.

Vogelgefieder gewiesen; er legte seinen Schülern die Albrecht Dürersche Zeichnung des Blaurack-Flügels vor und riet ihnen, damit sie eine „beinah völlig neue Anschauung von der Bedeutung von Form und Farbe in der Schöpfung erhielten", das Gefieder des Pelikans anzusehen, der seine Federn putzt, nachdem er im Wasser war, oder sorgfältig die Umrisse eines Geier- oder eines gewöhnlichen Schwalbenflügels zu zeichnen oder die rosigen und zinnoberfarbenen Töne auf einem Flamingofittich zu malen.

Das ist schon ganz die Pädagogik lebendig gemachten mit Sinn und Gefühl empfangenen Natur- und Kunstwissens, die bei uns erst jetzt im weiteren dämmert und eine offiziellere Bestätigung durch das im Anfang beschriebene Dürerhaus empfing.

Selbstverständlich pürschten Ruskins helle Augen in allen Revieren, auf Muscheln, Marmor, Blumen, Federn. Er stellte die kristallischen und emailartigen Töne in der Natur fest, die Farben des Regenbogens, „auf einem Wasserfall von geschmolzenem Glase gemalt", des Opals „aus der Mischung von Flußglas mit Wasser entstanden"; das Grün und Blau, Gold und Bernsteinbraun des fließenden Wassers. Den Schmelz des Enzian, der Federnelke und des „Lychnis" (der sogenannten „brennenden Liebe" auf den Hochalpen) findet er bedingt durch eine Art von kristallinischer oder zuckriger Reifschicht auf der Oberfläche. Und er zaubert den Eindruck davon durch das Bild „feinflockigen Frostschnees mit Sahne vermischt und einem Hauch von Kochenillerosa darüber" vor die Augen.

Diesen kristallischen Farben der Wolken, Opalsteine und Blumen stellt er die metallischen der Perlmutterschale, des Purpur- und Blauleuchtens der Schmetterlinge und des Pfauengefieders entgegen, und „ganz gewöhnlich und fast gemein" erscheint ihm — und wieder ist sein Gefühl ganz das unsere — diesen Nuancen gegenüber die Farbe der Edelsteine.

Ruskin zeigte so seinen Jüngern alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit: Seht dies alles ist euer; er ist dabei so einfach und großväterlich gütig wie der gemütliche Herrgott in

Böcklins lieblich naivem Schöpfungsmärchen und er sagt: genießt diese feinsten und zartesten Töne, die euch hier in Wald und Feld, in Tälern und Gebirgen und an der Küste der See umschweben „mit der Freude der Kinder, wenn sie Süßigkeiten essen“.

* * *

Die Gabe des „naturalistischen Hellsehens“, der schöpferische Blick dafür, in den organischen Bildungen der Natur Anregung zu künstlerischen Formen zu finden, ist nicht auf die Ästheten beschränkt geblieben. Naturforscher haben hellen Sinn dafür, Wilhelm Bölsche hat immer mit solchem Temperament gesehn, und Ernst Haeckel erschloß die weiten Schatzkammern ganz neuer Welten, er reichte die Beute seiner wissenschaftlichen Eroberungen aus den Märchenländern der Tiefe den Künstlern als Tribut dar, und auch er sagte: Seht, dies alles ist euer.

In dem groß angelegten Mappenwerk „Kunstformen der Natur“ *) brachte er ans Licht die phantastischen Gebilde der Gärten des Okeanos, und wir fühlen vor den Farben und Filigrangespinsten, vor diesen versteinten Korallenbäumen die Schauer der kleinen Hedwig Ekdal: . . . „auf dem Meeresgrund“.

Milchige Opalglocken schweben, unsagbar fein gezackt ist ihr Rand und ein verblassend violetter Schimmer schwimmt darüber. Quallen sind es und die Vorstellung erlesenster Gläser wecken sie von großer klingender Harmonie, durchzittert von den Farben des Himmels und des Meeres. Die Kelche von Murano, nicht die neuen plumpschwülstig überladenen, die alten hauchzarten auf fadendünnem Stengel, sind ihnen gleich und auch d'Annunzio wußte für ihre flüssigflimmernde Schönheit kein suggestiveres Gleichnis als jene transparenten Schwebegebilde der Flut.

Übergänge und changierende Nuancen spielen in den violettgelbgrünen Schattierungen der Seeanemonen.

Zahllose Inspirationen für Struktur und Gefüge-Motive kommen

*) Bibliograph. Institut.

aus diesen Häckelschen Bildern. Vor allem häufig finden sich zur Nachbildung dankbare Kompositionen von Gitterwerk, von zierlich behandelten Durchbruchwänden. Die Flaschenstrahlinge mit ihren Körpern aus Filigrannetzen geben Vorbilder für Metallarbeiten; in ihren Gefäßformen vom Oval der Kürbisse, der Dolden und Melonen und der durch die Fazettierung reich gegliederten Silhouette erinnern sie auch an das à jour-Porzellan, wie es Bing und Gröndahl macht.

Die Kammerlinge mit ihrer Kalkschale liefern interessante Formen für Vasen und Glasflaschen. Sie zeigen schönliniges Aufwachsen der gekerbten Seitenwände zur Halsmündung. Sehr originell und konstruktiv ist ein Beispiel, das um den schlanken Hals Spiralwindungen hat, aus ihnen entwickeln sich rippige Linien, die sich in organischem Wuchs senkrecht über die Leibung herunterziehen und nach unten über den Boden hinaus zu einem zierlichen Fußkranz auswachsen, auf dem das Gefäß frei steht.

Die Krustentiere lehren Flächenbelebung durch schuppige Bildungen. Die japanischen Rüstungsschmiede haben daran die Technik der beweglichen Panzer gelernt und jetzt, da sich der „Daimio" nicht mehr in den Harnisch hüllt und ihre Kunstfertigkeit nicht mehr braucht, ahmen sie die Vorbilder direkt nach, sie arbeiten Langusten und andere Schaltiere aus Elfenbein mit wunderbarer Präzision der klappenden Platten und Plättchen.

Vorbilder für Beleuchtungskörper in unendlicher Variation finden sich in diesen Tafeln. Gerade für die freie Beweglichkeit, in der sich das elektrische Licht ergehen kann, bieten sich hier unzählige Möglichkeiten.

Die Kalkschwämme, die Radiolarien, einige Infusorienarten, — darunter die mit dem gut gewählten, sichtbar machenden Namen Flagellata, die Geißlinge — demonstrieren in freier Grazie Ausstrahlungsmotive, Aufwachsen vielgliedriger Fühlfäden aus einem Schaft, harmonisch und füllig zugleich gegliederte Verästungen. Fanfaren, aus ragenden Tuben herausgeschmettert, so ist ihr musikalischer Eindruck. Selmersheims schöne, mattschim-

mernde Bronzewandleuchter mit ihren in weichen Kurven geschlängelten, sich zueinander windenden Gliedern erinnern daran und Dufrènes Stehlampen mit ihren aus einem Stamm sprießenden Armen. Die Röhrenpolypen mit ihrem Dach, von dem die gewundenen, dünnen Fühler herabhängen, sind im Stil der Bensonkronen, jener luftigen Architektur aus einem Kupferschirm mit Kupferspiralausläufern, in denen die Glühbirnen an ihren Seidenschnüren schweben.

Die Kalkschwämme und die Wimperlinge in Tiaren- und Kronenform mit ihrem gegitterten Durchbruch erwecken die Vorstellung moderner Metallglocken von Eckmann, Dufrène, Abel Landry über elektrischen Stehlampen, die mit Hämmerung fazettiert und mit Inkrustationen farbiger Glasflüsse ausgefüllt sind.

Dann gibt es Quallen, die völlig die Form alter Empireampeln haben, flache Glasschalen an Ketten hängend. Tiffany hat diese Form neu gewandelt, er ließ die Kerzenträger fort, machte die Schalen statt aus dem urväterlichen Rubinglas aus seiner Opaleszentkomposition und illuminierte von innen die nun vielfarbig glühende, gral-leuchtende Schale.

Vignettenspiel, Rankenwerk, Flatterbänder, Linienlaunen gaukeln in freiem Spieltrieb in der Tiefe.

Die Blumenquallen sind ihre Ziergärten; ihre Fühlfäden, die „Tentakeln" beschreiben unerschöpfliche Ornamente, eine unversiegliche Lebenskraft liegt in den verwirrenden, sich immer wieder lösenden, neu sich vereinigenden Figuren und Serpentinkombinationen.

Heinrich Vogeler hat einige Titelblätter der Insel mit solchen musikalisch wirkenden, schmiegsam auf- und niederwallenden Linienreigen geziert, — Rheingoldmotive in zeichnerischer Assoziation.

Bei diesen Blumenquallen findet sich auch noch anders zierlich ornamentales Beiwerk: gefiederte, gekräuselte Blätter gleich Chiffonrüschen en miniature; Haeckel belehrt uns, daß diese von der Natur so lieblich dekorierten Teile die Geschlechtsdrüsen der Medusen sind, und man denkt an japanische Zeichnungen (in

Albert Molls Sammlung sah ich Beispiele), die mit kapriziöser Phantasie die bijoux indiscrets nackter Geishas zu Blumenkelchornamenten mit gezackten Ovalrändern stilisierten.

* * *

Der Meeresgrund als dekorative Schatzkammer ist natürlich nicht erst heute entdeckt worden. Die Schönheit der Muscheln erkannte man früh und machte sie dem Cameenschnitt dienstbar, der Nautilus in Gold- und Silberfassung ist ein Lieblingsmotiv der Renaissance. Die bizarren Formen der Barockperlen reizten die Schmuckdichter alter Zeiten so wie die heutigen bis auf die jüngsten Darmstädter. In unserer Zeit aber hat sich ein Künstler fast ausschließlich den Wundern der Tiefe ergeben. Das ist August Endell. Seine Dekoration des Bunten Theaters in Berlin, mit dem kribbligen, gleich nervösen Fühlern zitternden Gerank, mit den Algenornamenten, den Bildungen aus Schwamm-Flechtwerk, Seepferden und Ammonshörnern, dem Korallengeäst der Beleuchtungskörper ist ganz auf den Boden der von Haeckel anschaulich gemachten Naturkunstformen gewachsen.

* * *

Für dieses Haeckelwerk muß man sehr dankbar sein. Seine Verwendung jedoch erfordert Vorsicht und Takt. Ich fischte aus den vielen Mustern einige heraus, die allerdings ganz zu unseren Stil- und Formvorstellungen stimmen. Der Herausgeber selbst aber hat sich nicht durch solche Gesichtspunkte leiten lassen, er hat sein Material nur nach dem naturwissenschaftlichen Klassensystem vorgelegt. Die Bedeutung als Anregungs- und Vorbildwerk für das moderne Kunstgewerbe, die Haeckels gute Absicht dabei wünschte, wird so stark geschmälert. Eine andere Anregung bietet sich dadurch, freilich weniger für den ausübenden Künstler, als für den nachdenklichen Beobachter. Man erkennt aus dieser bunt gebotenen Fülle — ein weites, neues Thema, das hier nur mit einem Wort gestreift werden kann — daß in der Natur alle

Kunststile vertreten sind. Der Geschmack der Zeiten hat sich immer das ihm Entsprechende ausgesucht.

Pompejanische dekorative Fruchtgehänge finden sich, byzantinische und indisch-exotische Hypertrophien, Renaissance-Ornamente und Grotesken, barocke Fruchtschalen mit herabhängenden Trauben, wie man sie auf Parkportalen ausgestorbener italienischer Schlösser in verwitterten Stein gehauen sieht; Flamboyantstil erkennt man in der zuckenden, züngelnden Gliederung mancher Muscheln; die Konturen der Zackenhornschnecke mit ihrer zackig welligen Bewegung, dem zurückebbenden und vorspringenden Lauf gleichen dem auf- und abgebogenen Schweifwerk des Rokoko in Spiegelrahmen und den üppigen Metallmontierungen der Möbel.

Und schließlich der bürgerlich kleinliche, etwas spielerige Geschmack der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, der sich in Glas- und Porzellan-Nippsachen (man muß dafür dies Dienstbotenwort brauchen) äußert, auch er läßt sich aus dieser Welt belegen. Die Formen der Sternkorallen erinnern manchmal in ihren Auszackungen, ihrer überladenen Wirkung von Durchbruch und Reliefdekor an die Porzellankuchenteller der guten Stuben und bei manchen Formationen glaubt man die Überfanggläser jener Zeit zu sehen, die in schematischer, schachbrettmäßiger Einteilung ein rubinrotes Feld mit einem gelben, pedantisch reizlos, wechseln lassen.

Es bleibt auch sonst bei dem Werk, das mit einer gewissen, dem Forscher nachzufühlenden Freude am Monströsen, Seltsamen, Kurieusen haftet, ein fremdes Gefühl. Es bedeutet gewiß etwas, neue Reiche zu erschließen, aber unser dekorativer Sinn geht heute gar nicht in die fernsten Fernen, genuesisch lüstern. Wir haben ja eben erst unsere Umwelt uns neu entdeckt, das Alltägliche ist uns das Wunderbare geworden und das Übersehene ein Märchen; wie uns in der Malerei das Ungeheuerliche abenteuerlich zerklüfteter Hochgebirge nicht so viel Fühlen gibt, als ein Abenddämmern am märkischen See, so lieben wir auch für unsere Schmuckvorstellung den langsam erst erkannten Reichtum der Wiesen, der heimischen Wälder, die Stämme der Birken am Bach, das

Flüsterwehen des Weiden-Haargezweigs über den Wassern, den violetten Glanz der Stranddisteln in Rügens Dünen.

Auf die Augen kommt es an, nicht auf die Objekte. Lionardo sah in den Flecken auf den Wänden und in der Asche im Feuer „wunderbare Erfinnungen und unendliche Dinge" und Jens Peter Jacobsen war die grüne Moosdecke eines alten Steins eine Welt.

Unsere Augen müssen aufgetan und gesegnet werden und unser Schutzpatron sei der heilige Franziskus von Assisi: „der die Vögel seine Brüder und Schwestern nannte und Gott pries für Sonne und Sterne und alle lebende Kreatur."

Schaufenster-Kultur.

Wie weit die angewandte Kunst und die Geschmackskultur in das Alltagsleben und in die Öffentlichkeit gedrungen ist, das kann man im Spiegel unserer großstädtischen Schaufenster erkennen. Aus der Art, Waren auszulegen, aus dem Stil ihres Arrangements lassen sich anregende Schlüsse ziehen für die herrschende Richtung des dekorativen Sinns und für seine mannigfachen Ausdrucksmittel. Die Inszenierung des Schaufensters gibt ein Ausstattungsstück, und im Wandelpanorama seiner Bilder achtet man auf alte und neue Auffassung und auf ihre Übergänge. Zusammenhänge zwischen der Mode, der Geschmackstendenz der Perioden und der Schaufensterdekoration werden klar.

Verschiedene Stilwelten lassen sich in der Dekoration der Schaufensterbühne deutlich unterscheiden. Eine ältere gibt es, die ihr Ziel nicht darin sieht, die Dinge natürlich mit Betonung ihres Gebrauchszwecks vorzulegen, sondern die aus ihnen ornamentale ihrem Stoff meist widersprechende Wirkungen zu ziehen sucht. Beispiel dafür sind die gewundenen Säulen aus Würsten, die Portale aus Zigarrenkisten, die Pfeiler von aufgeschichteten Handschuhen, die Pyramiden aus Likör- und Parfümflaschen, die zu Sternen und Sonnen angeordneten Messer, Gabeln und Löffel, die gewaltsame Bindung von Blumen, die Fächer, aufgeschlagene Bücher, Raketts, Lyras, Herzen vom Pfeil durchbohrt, darstellen müssen.

Das ist ein Atrappen- und Maskeradenstil, der aus der Periode der mißverstandenen Renaissance-Nachahmung stammt. Es kam damals nicht darauf an, daß ein Objekt seine organische Eigenart möglichst prägnant und charakteristisch aussprach, sondern darauf, daß es eine Rolle spielte, sich drapierte. Und diesen Schein möglichst effektvoll herauszubringen, ward die Hauptsache. Und der Triumph war, wenn der Gebrauchszweck völlig verdeckt und die Ausstattung, die Frisierung, täuschend verblüffte. Die Uhren waren in Rüstkammerschilde eingelassen; die Portièrenstange war eine Lanze; der Aschbecher ein Helm; die Säulen

an den Möbeln markierten nur das Tragen und drehten sich mit den Türen; die Teppiche, die zum Treten bestimmt waren, verleugneten diesen Zweck und strebten nach einer mißverstandenen Bildwirkung, sie stellten Laubengänge, Rondels mit Fontänen und Blumenbeete dar. Dieser Stil des Maskierens ohne jeden sachlichen Takt, der in seinem Scheinwesen alle Materialunechtheit beschönigte und begünstigte, Papiermaché als Bronze, gepreßte Pappe als Leder, gestanztes Cuivrepoli als Messingtreibarbeit, Stuck als Marmor ausspielte, der kein Verständnis für die einfache Schönheit einer interessant gemaserten Holzfläche hatte, sondern sie erst durch billiges, in Massenfabrikation verflautes Schmuckwerk, durch Masken, Löwenköpfe, Muscheln zu „verzieren" glaubte, ist jetzt erfreulich im Absterben. Die letzten Reste solchen spielerigen und äußerlich unechten Tandelwesens sind aber noch in manchen Schaufensterarrangements zu bemerken.

Der neue Zug in der Schaufensterdekoration geht parallel mit der modernen Geschmacksrichtung in der angewandten Kunst und macht deren Prinzipien auch zu den seinigen. Vor allem setzt er an die Stelle jenes Ausstattungsstils, in dem die Dinge immer eine andere Rolle spielen, als ihnen ihrer Natur nach zukommt, das Gefühl für das Sachliche, das Organische, das Natürliche. Aus dieser Natürlichkeitsrichtung ergibt sich eine weitere Folge: Man will — darin liegt gleichzeitig eine kluge Lockung — die Objekte in ihrer Beziehung zum Leben und zum praktischen Gebrauch vorführen. Man will sie nicht mehr in einer weltfremden, aus papiernen Ornamentvorbildern stammenden Kombination erscheinen lassen, sondern in dem Zusammenhang, in dem sie beim Käufer und Besitzer später leben werden. Impressionistisch ist diese Art, in ihr ist nicht mehr die Anhäufung die Hauptsache, sondern die Auslese und das an der Leichtigkeit und der Sicherheit japanischen Dekors gebildete Geschick flotten Hinstreuens, dem man keine Künstelei und Zwang mehr anmerkt.

Eine ganz andere Sprache ungezwungener, selbstverständlicher Eleganz entsteht so. Die Toilettengeschäfte lösen nicht mehr mit ihren Flacons unglaubliche Baukastenprobleme, sie gruppieren nicht mehr Bürsten und Kämme und anderes nützliches Gerät

in geometrischen Figuren, sondern sie versuchen, das Musterbild des Toilettentisches einer eleganten Frau auszustellen, etwa das wunderbar zarte und graziöse Möbel, das Plumet gebaut, von duftigstem Schwung der Linien, und sie beleben seine Fläche mit dem schimmernden Luxus des Silbers, des Kristalls, des blonden Schildpatts in reizendem, wechselvollem Durcheinander.

Ein Geschäft für Herrenartikel darf nicht mehr zwölf Oberhemden in Kompagniefront ausrichten und mit pedantischer Umständlichkeit zwischen je zwei einen Kravattenshawl legen, es muß die Mannigfaltigkeit der Eleganz ungezwungen und frei spielen lassen. Und gerade bei diesen Objekten hat sich die impressionistische Note bewährt. Reisestimmung wird erweckt; die Handschuhe, Taschentücher, Strümpfe, Kravatten liegen da, als hätte ein Mann, der auf solche Dinge hält, sie auf das Mitnehmen und Einpacken gemustert. Die gelbe Ledertasche steht in der Ecke auf einem Reiseplaid, halbgeöffnet, die bunten Hemden sehen aus ihr hervor, daneben die Kragenschachteln, gleichfalls aus gelbem Leder und gegenüber die japanische blauweiße Vase mit Stöcken und Schirmen zur Auswahl. Früher hängte man sie in einem Drahtgestell einen neben den anderen an das Fenster, jahrmarkts- und verkaufsbudenmäßig, jetzt zeigt man sie so, wie sie in der Wohnung gehalten werden, also im Lebenszusammenhang.

Und ähnlich wird man in den Magazinen, „Au Bonheur des Dames“ gewidmet, verfahren. Wer erkannt hat, auf was es ankommt, der darf nicht mehr auf eine Wanddekoration aus strahlenförmig steif und leblos gerafften Stoffen, auf ein Dutzend-Arrangement von nebeneinander hängenden Boas, die an einen Schlangenkäfig erinnern, stolz sein. Auch er muß sein Vorbild nicht in einer toten Formensprache suchen, sondern in der Wirklichkeit; er muß der Welt, die ihm seine Waren abkaufen soll, ein Spiegelbild zeigen. Dafür gibt es auch in Berlin schon gelungene Beispiele. Allmählich beginnt der Verzicht auf die steifen Modellpuppen mit den Wachsköpfen.

Und statt des Wachsfigurenkabinetts versucht man eine Interieurstimmung zu schaffen, ein Gegenstück zu jener Szene mit dem Toilettentisch: etwa eine Boudoirvariation, ein Raum mit zarten Paravents,

Watteaubildern, zierlichen Stühlchen, Spiegeln, koketten dünngliedrigen Sofas, wie sie auf den Bildern Boldinis den Frauen dienen. Ein Raum, in dem alles bereit ist für den großen Akt der Kostümierung. Unabsichtlich, nicht zum Verkauf angeboten, mit lässiger Grazie, muß das Volantgeriesel des Kleides über den matten Stoff des Sofas fließen, die Chiffonboa hängt schmiegsam über der Lehne eines weißen Stuhles und der Spitzenschirm lehnt daneben. Und die Phantasie kann sich nun das Bild der Frau ausmalen, die im japanischen Kimono als Hauskleid in diesen Raum tritt: Madame est servie . . .

Noch künstlerischere Aufgaben, die noch unmittelbareren Zusammenhang mit der dekorativen Kunst haben, ergeben sich für Blumenläden. Sie können von der Zweckbetonung absehen und reine Stimmungskompositionen schaffen. Leider findet man, von wenigen Ausnahmen abgesehen, dafür in Berlin noch wenig Verständnis.

Die Kultur der locker gebundenen Blumen hat gegen die Zeit der Radbuketts und der Drahtarrangements ja zugenommen, auch das Material ist viel besser geworden, aber das malerische Auge und die geschmackvolle leichte Hand sind sehr vereinzelt. Die unnatürlichen, gewalttätigen Atrappenbindungen, die anfangs aufgezählt wurden, sieht man noch überall, selbst in ersten Geschäften überwiegen dazu noch grellbunte Gefäße, und Trauerkränze werden auf Staffeleien gestellt.

In Paris, bei Lachaume in der Rue Royale, und in London in der Flower Exposition ist die Erkenntnis, was Blumen bedeuten, sicherer ausgesprochen. Sie sind nicht dazu da, um mit ihnen ein Zusammensetzspiel zu treiben zu einem Triumph der Künstlichkeit, oder mit ihnen im Kleinen einen abgelebten Stil zu konservieren, der in der großen Gartenkunst längst erledigt ist, den Stil der monogrammverschnittenen Hecken und der Teppichbeete mit steifen Arabesken.

Die Blumen sollen mit freiem Neigen, in der Frische natürlichen Wachstums ein Grüßen aus Garten und Feld in das Zimmer bringen, und für ihr Arrangement kann nur ein Gesichtspunkt maßgebend sein, eine Farbenstimmung zu geben.

Welch reiche Möglichkeiten hätte ein Blumenfenster, koloristische Variationen aufzuführen, von den schlichten Idyllen der Feld- und Bauernblumen, der Gräser, des Herbstlaubes, der Silberblätter und der roten Phisalisballons in grün patinierter Vase, bis zu den rauschenden Farbenfanfaren eines Chrysantemum- oder Orchideenfestes. Und wieder — dies gilt allgemein — wird die Wirkung um so dankbarer, wenn man nicht den Eindruck hat, ein Händler hat Sachen zum Verkauf ausgestellt, sondern ein Blumenfreund hat mit Gefallen und Liebe an seinen Schätzen geordnet.

Dazu gehört aber vor allem Sinn für geschmackvolle Gefäße. Die Japaner haben aus der Fertigkeit, Blumen in eine Vase zu stellen, eine ganze Wissenschaft gemacht. Hier gibt es noch viel für uns zu lernen. Dabei sind durch die Hilfsmittel der modernen Keramik so reiche Möglichkeiten gegeben. Und unbegrenzt ist ihre Fülle: Aus dem schimmernden milchigen Weiß der dreigehenkelten Kopenhagen-Vase auffliegend ein Schwarm von lila Orchideen mit dem samtigen Schmelz ihrer Schmetterlingsflügel, umspielt von zarten, grünen Flimmergräsern; aus der flachen Bronzeschale, ungezwungen durch die biegsamen Blumenhalter aufrecht gestellt, aufstrebend in natürlichem Wuchs und leichter Neigung, langschäftige Gladiolen mit den kletternden Sprossen ihrer roten und violetten Kelche und den schmalen, langen, schilfigen Blättern; aus schlanken Kristallröhren ragend die abgetönten weiß-rosa klingenden Kelchglocken der Amaryllis.

Und eine unübertreffliche dekorative Möglichkeit liefern die japanischen Korbarbeiten, die durch Lichtwarks und Brinkmanns Anregung jetzt in Hamburg akklimatisiert werden: Vasenförmige Geflechte aus dunklen, bronzefarbenen Binsen mit schön angesetztem Henkel, der sich in wundervoller Rundung wie ein krönender Kranz darüberschwingt. Voll rhythmischer Gliederung ist solch Stück und wenn Belebung durch die Blumen dazu kommt, ist die Wirkung erlesen. Vor allem sind diese Körbe für die langen Orchideenrispen geeignet, die nickenden Blütenzweige, an denen wie zahllose Falter Miniaturorchideen sitzen, bald vom Gelb der Zitronenschmetterlinge, bald braungerandet und gefleckt,

bald matt weiß, von unbeschreiblich feinem blauen Schimmer überhaucht. Sie wachsen auf, verästen ihr Gezweig; wie Trauben hängt es von ihnen nieder; im Grüßen und Neigen schwingt es, füllt das Rondel, das der Henkel bildet, mit farbigem Glockenspiel und in reizvollem Überschneiden ranken sich einige Zweige darüber hinaus.

So geschmacksfein nun solch Dekorieren mit den ästhetischen Werten von Farbe und Form ist, so vorsichtig ist seine Anwendung zu handhaben. Es paßt nicht für alle Geschäftszweige. Delikatessengeschäfte können, wenn Takt und Zurückhaltung dabei gewahrt bleibt, mit Stilllebenarrangements aus Früchten ähnliche Wirkungen noch erzielen. Aber entschieden mißverstanden ist es, wenn ein Reisebazar eine malerische Stimmungswirkung mit einer Zusammenstellung praktischer Gebrauchsgegenstände geben will, wenn er eine „Sinfonie in Grün" mit grünen Reisetaschen, grünen als Hintergrund aufgehängten Plaids und einer Galerie grüner Gläser aufführt. Das ist vergriffen; für einen Reisebazar paßt einzig die vorher charakterisierte impressionistische Art: die flotte Unregelmäßigkeit der leicht hingesetzten Stücke, die die bunte Unruhe der Reiselust und die Freude des Reisekünstlers an seinen Requisiten, den Koffern, den großen und den kleinen Taschen, den Necessaires mit allen Chikanen der Bestecks und der Toilettengegenstände uns fühlen läßt und damit eben wieder assoziativ Lebenszusammenhang herstellt.

Es gibt dekorativ dankbare und dekorativ undankbare Geschäfte. Am leichtesten haben es schließlich die Möbelfirmen, die ausgeführte Interieurs in geschlossener Bühnenwirkung zeigen können. Auch sie suchen das Geschäftsmäßige, das in der Spezialausstellung von Möbelstücken liegen würde, zu überwinden und möglichst die Illusion der Bewohntheit zu erwecken, und sie rufen dazu die Hilfskräfte der gerahmten Bilder, der Teppiche, Geräte, Büsten und Bücher. Geschäfte, die nur einen Artikel führen, z. B. Hut- und Stiefelläden, werden am besten tun, wenn sie auf alle in ihrem Fall deplazierten dekorativen Wirkungen verzichten, wenn sie nicht die Hüte wie zu einem Landesvater aufrichten oder geschmacksverirrt goldlackierte Tanzschuhe

auf einen weißen Ballfächer stellen, sondern sachlich bleiben, ihre Ware ohne Beiwerk durch ihre Form wirken lassen. Als geeignete Szene für solche Sachlichkeitsausstellung empfiehlt sich das moderne Schaufenster in seiner blinkenden Helle aus Glas und Metall, das eben darin modern ist, daß es seinen Effekt nicht durch Verkleidungen und architektonischen Mummenschanz sucht, sondern in dem freien Bekennen seines konstruktiven Aufbaus, in dem energischen Betonen des Materials: der riesigen rundgebuchteten Scheiben und der sie umklammernden wuchtigen gelben Metallfassung, die organisch sich auch zum Türschmuck auswächst und in logischer aus dem Fluß der Linien sich ergebenden Entwickelung alle ihre Details, die Angeln, die Klinken und die Griffe bilden hilft, in sachlicher Schönheit.

Dekorative Kulturen.

Die Franzosen sind im Kunstgewerbe vielleicht die Konservativsten aller Völker. Und am sprödesten verhielten sie sich gegen die Invasion der modernen Sachlichkeits- und Zweckmäßigkeitstendenzen im Mobiliar. Die festliche äußere Dekoration der Möbel, die Ausstattung und Kostümierung, der hinzugefügte Schmuck gilt ihnen viel mehr als die indirekte dekorative Wirkung, die aus einem Stück kommen kann, das ohne jedes angehängte Zierrat, in organischem, gut porportioniertem, materialbetontem Aufbau dasteht.

Auch in der angewandten Kunst und im Geschmack gilt die Rasse. Die germanischen Völker suchen etwas anderes als die romanischen. Man kann zu den einen nicht das verpflanzen, was für die anderen paßt. Man kann überhaupt nicht verpflanzen, sondern nur aus den vorhandenen Keimen, aus dem Rasseboden heraus entwickeln. Will jemand die kunstgewerblichen Erkenntnisse und Erfolge, die in einem Volke ausgebildet und erreicht worden sind, einem andern nutzbar machen, so muß er eine ideale Dolmetschkunst üben, eine Akklimatisierung, und mit feinstem Gefühl das Wesentliche in dem, was er bringt, und das Wesentliche der Menschen, zu denen er es bringt, vergleichend wägen.

Äußerlich wörtliche Übersetzung führt nur zu Zerrbildern. In Italien kann man das deutlich erkennen.

Da das „Belgische" Moderrichtung ist, imitiert äußerliche Neuerungssucht dort sinnlos die geschweiften belgischen Linien und macht aus ihnen, die in der echten Anwendung van de Veldes Ausdruck tragender und lastender Funktionen sind, ein ihrer wahren Absicht gerade entgegengesetztes, unsinniges wirres Ornament.

Daß es in der angewandten Kunst nicht Freizügigkeit gibt, daß zwischen den Rassen trennende Grenzschranken bestehen, die nicht zu überwinden gehen, erfuhr ein so feiner Kenner, wie Bing, der mit seiner Pariser Gründung „l'Art nouveau" viel Anregendes für die neue dekorative Bewegung geschaffen.

Seine Ausstellung der van de Velde-Interieurs in Dresden 1897 gab reiche Anregung für Deutschland, weckte Eifer und Fähigkeiten. Aber Bing lag im Grunde daran viel weniger als an der Ansiedlung dieser belgischen Art in Paris. Und darin bestand eben sein völliges Verkennen, er glaubte mit theoretischen Vernunftsgründen den Liebhabern zierlicher, schmeichlerischer, vergoldeter, seidenbezogener Möbel, bei denen der Zweck wenig und der karessante atrappenhafte Schein alles bedeutet, den rustikalen mathematisch-puritanischen Stil diktieren zu können.

Die koketten Sofas und Stühle, die zur Kauserie, zum spielenden Flirt einluden, sollten plötzlich vor den strengen, nüchternen Holzformen, aus Gehirn-Abstraktionen hervorgegangen, weichen. Eine schlimmere Umwälzung schien das, als die Revolution hundert Jahre zuvor. In der menschlichen Gesellschaft war die Göttin der Vernunft anerkannt worden, in das Reich der Möbel verwehrte man ihr den Eintritt. Könige hatte man geköpft, aber die alten Königsstile blieben sakrosankt. Die weichen Linien Louis XV. mit ihren Liebesgöttern, die ernste und doch zierliche Schlankheit von Louis XVI. und Empire, die von Naturalismus nichts wußten und höfisch zeremoniell den hölzernen Erdenrest ihres Leibes mit schimmernder Vergoldung, mit glänzendem Weiß oder, wenn sie sich als Holz gaben, zum mindesten durch raffinierte Intarsien mit Perlmutter und Schildpatt künstlich veredelten — diese Möbel, die wie Perrücke, Reifrock und Schnürleib ihrer Besitzer die Natur übertrumpften, überdauerten ihre Zeit.

Sie blieben in Frankreich und wichen nicht dem Sansculottismus der nackten Formen, der nichts verkleiden, nichts verhängen will, sondern, wenn auch noch soviel Kunst angewendet ist, stets die Illusion vollkommener Natürlichkeit, die Illusion eines Möbels als eines organisch erwachsenen Naturproduktes erwecken will.

Die Menschen legten das K o s t ü m ab und begnügten sich mit dem A n z u g. Die Möbel aber behielten das Kostüm, und ob sie nun in echtem Material waren, mit Stoffen aus Brokat und Gobelins, oder ob sie — die Weltausstellung zeigte massenweis solche Surrogate — in fleckiger Bronzierung und roher Schnitzerei

der Traditionsornamente, mit schlechten, in alten Tapisseriemotiven bedruckten Baumwollbezügen, oder gleißend in Goldfarbe angestrichenen Rohrsitzen Talmieleganz vorstellten — ihren Familien- und Geschlechtszug wahrte das französische Mobiliar. Mit einem Robespierre, mit einem Ceterum censeo, mit gewaltsamer Attake war ihm nicht beizukommen. Van de Velde hat Paris nicht erobert, es hielt sich gegen ihn stärker, als die Kulturen der alten Welt gegen die robusten jungen germanischen Sieger.

Und nicht nur die tief eingewurzelte Vorliebe für die historischen Stile war dem Eindringen des Neuen feindlich. Ein anderer stärker einschneidender Gegensatz tat sich noch auf. Diese neue angewandte Kunst, wie sie aus England und Belgien kam, war durchaus männlich. Die besten Interieurs van de Veldes sind Herrenzimmer mit mächtigen, rundgebuchteten Schreibtischen, wuchtigen Kachelkaminen, Bibliothekspaneelen, Mappen- und Sammelschränken, oder Schlafzimmer von blanker, kühler, hygienischer Ästhetik, die nichts von Galanterie oder Erotik haben, bei denen man nicht an Grazien und Amoretten denkt, sondern an sportsmännisches Training und an das Frühaufstehen des Jägers und Herrenreiters.

Die Signatur des französischen Interieurs ging aber nie vom Mann aus, sondern immer von der Frau; nicht das Herrenzimmer war seine Lieblingsaufgabe, sondern das Boudoir. Die schweifigen vergoldeten Schreibtische konnten ebensogut Toilettentische sein. Und der männlich primitive Landhausstil, den jenes germanische Kunstgewerbe liebt, galt den Franzosen barbarisch — wie Shakespeare dem achtzehnten Jahrhundert barbarisch schien. Der kokette, weiche, seidenschimmernde Luxus eines Schlößchens — Mon Repos oder Sanssouci — in dem eine zierliche Chatelaine das bebänderte Szepter führt, das ist Wunsch und Ziel.

In den germanischen Ländern wendete sich das Kunstgewerbe an die Männer, in den romanischen muß es um die Frauen werben. Seine Preisaufgabe ist hier das Boudoir.

Nach seinem ersten Irrtum sah Bing das auch ein; einen neuen dekorativen Angriff unternahm er nun. Das Gewaltsame, Trotzig-

Neue ließ er und paßte sich jetzt der Eigenart der zu Erobernden an: Paris vaut bien une messe . . .

Der Charakter des Mobiliars mußte also erstens den Traditionsstilen entsprechen, zweitens, er mußte frauenhaft sein; waren diese Vorbedingungen erfüllt, dann durften im Detail, in den Nuancen auch Motive moderner Formensprache sich eingliedern.

Für die Lösung dieser Aufgabe, die unserer deutschen Bewegung nichts Förderliches bietet, aber für das Studium von Geschmacks- und Rassenpsychologie ungemein interessant ist, fand Bing seinen Künstler in George de Feure. Auf der Weltausstellung führte er ihn ein, und bei Keller & Reiner konnie man in einem feingestimmten, grau gerahmten Interieur Proben seiner Art sehen.

De Feure vereinigt jene Faktoren des Traditionellen, des Frauenhaften und des Modernen nicht schematisch, nach dem Rezept, sondern völlig organisch. Ihm ist diese Richtung die natürliche und er hat in ganz natürlicher Auslese sich von dem Neuen das gewählt, was auf dem Boden seines Geschmacks fruchtbringend war. Sein Eklektizismus aus Louis XV., Louis XVI., van de Velde-Motiven und Japonismus ist persönlich, harmonisch, er ist zusammengestimmt, wie es die aus den verschiedenen Kulturen komponierte und doch einheitlich wirkende Umgebung eines geschmackssicheren Sammlers ist.

Seine Möbel sind nicht Kopien alter Stücke mit modernisierten Einzelheiten, was monströse Entartung wäre; sie sind rasse-echte Nachkommen der erlauchten Königsstile; aber scheinbar wie von selbst wuchs aus der historischen Physiognomie hier und da ein neuer Zug heraus, der bezeugt, daß dies ein Abkömmling alten edlen Geschlechts, aber dabei ein Kind unserer Zeit ist. De Feure mag wohl bei diesen Stühlen und Sofas an Frauen gedacht haben, deren Gesichter und deren Haltung an die Porträts des achtzehnten Jahrhunderts erinnern, bei denen der Rassezug der alten Kultur unverwischt und ungeschmälert erhalten, die aber natürlich statt des Damastreifrocks die fließende Chiffon- oder Crepe de Chine-Robe von Doucet tragen und statt der griechischen Kameenreihe um den Hals ein Col de chien von Lalique aus Libellen von geschnittenem Opal.

Wie sind nun diese George de Feure-Möbel?

Sie zeigen sich meistens, wie ihre Vorfahren, in mattvergoldetem Holz, die Stühle mit handgewebten Gobelins bezogen. Wird das Holz in der Wirkung seiner natürlichen Struktur angewendet, wie es in dem mehr nach dem Modernen neigenden Toilettenzimmer geschieht, so wählt de Feure ein Material, dessen Maserung zierlich und graziös ist. Eiche und Esche, die Deutsche, Engländer und Belgier gern verwenden, haben markiges Runengeäder, de Feure aber nimmt Ahorn mit seinem hauchigen Wolkenbandspiel, seinem Filigran-Rankenwerk.

An den vergoldeten Sitzmöbeln erkennt man am deutlichsten, wie de Feure aus den alten Stilen neue Triebe weckt. Die Grundphysiognomie, den Charakter der Zierlichkeit, des Höfischen und des Kostbaren haben sie von den Ahnen, Figur und Umriß erwuchs getreu der Tradition. Aber das Ornamentale vereinfachte, verjüngte sich, ähnlich wie auch die Menschen das alte Ornament des Reifrocks und der Perrücke ablegten und diskretere Schmuckmittel suchten. De Feure verzichtet auf die üppigen Rokokovoluten und auf die antikisierende Emblematik des Empire. Er will — und darin ist er modern — nur durch die Linienführung wirken. Jene Reize organischen Wachstums erstrebt er, der fließenden Linien, die ineinander fluten. Feingefühlte Kurven leiten von den Beinen eines Stuhls zum Sitz, vom Sitz zur Lehne. Eine delikate Augenfreude ist's, wie das Rahmenwerk einer Sofarückwand in der Mitte sich als Durchbruch teilt und links und rechts in freier Ausstrahlung sich weiterspinnt.

Van de Velde spricht einmal von der Linie als zeugende, lebendige Kraft. Dies Gefühl des Lebendigen, Schaffenden, daß die Teile organisch-natürlich und mit Notwendigkeit auseinander und ineinander wachsen, hat man bei de Feures Bildungen auch. Aber was bei van de Velde unerbittlich zwingend, stählern logisch wirkt, erscheint bei dem Franzosen schmeichlerisch überredend; die Proportionen, die Übergänge haben etwas Werbendes, Umschmiegendes, hier herrscht kein Zwang, sondern Lockung.

Van de Veldes Möbel sind restlos aufgehende Gleichungen einer prägnanten Intelligenz, die zwingen; de Feures Möbel sind flüssige Liebesgedichte, die überreden und verführen.

De Feure betont auch das Konstruktive und das Zweckvolle, aber nur, wenn er damit zugleich eine besondere karessante Nuance erreicht. Das zeigen seine Toilette-Zimmerstühle, bei denen Sitz und Lehne nicht wie gewöhnlich rechtwinklig zu einander stehen, sondern der taubengraue Bezug sich in weicher Rundung spannt. Das entspricht streng sachlich der Rückenlinie, die ja beim Sitzen auch nicht rechtwinklig, sondern gerundet ist. Hier wurde also das Zweckmäßigkeitsprinzip angewendet, daß der Stuhl nach dem Körper, und nicht, wie bei den nur dekorierenden Stilen, der Körper sich nach dem Stuhl zu richten hat. Dem „Prinzip" zu Liebe hätte jedoch de Feure das nie gemacht, wenn nicht sein feinschmeckerisches Auge sich an dieser Kallipygos-Wellenlinie entzückt hätte, die etwas Umarmendes hat, als habe sie einen lebendigen Frauenkörper eben freigegeben und bewahre noch seinen Abdruck.

Ein Sensitiver der Koloristik ist de Feure, raffinierter als die Ahnen. Die zarten Nuancen des achtzehnten Jahrhunderts differenziert er mit japanischen Delikatessen. In dekorativen Entwürfen, deren Staffage meist Frauen bilden, von der Eleganz Boldinischer und Gandarascher Mondainen mit einem Madame Chrysanthème-Zug des Outamaro, probt er Etuden farbiger Stimmungen. Er instrumentiert eine „Harmonie grise et bleue", er liebt das matte Grün, die Pfirsichfarbe, Orange, ein verhauchendes Rosa. Vor allem in seinen Porzellanen, die ganz eigen ohne Anlehnung an die Tradition sind, erkennt man die Noblesse dieses Farbentemperamentes. Vasen, Schalen, Dosen in einfachen welligen Formen dekoriert er in Unterglasurmalerei. Er bringt keine stofflichen landschaftlichen Darstellungen, kaum einmal Blumen, sondern — und damit nähert er sich wieder belgischen Tendenzen — rein formales Ornament. Er gewinnt es aus den Konturen seiner Gefäße, die farbige Linie folgt ihnen, begleitet sie in spielender Parallele und verliert sich frei variiert über die Leibung.

Charme haben diese Linienreigen, die tropfenden Motive, matt lachsfarben, matt heliotrop und fraise auf dem tief spiegelnden weichen Porzellangrund. Eines der schönsten Stücke ist die Vase

in schwimmendem Seladon-Grün, von dem sich im leichten Relief weiße blütenartige Knollen abheben.

Wie es die Keramik immer liebt, von der alten Porzellanschäferei an bis auf die Sèvres-Tänzerinnen, bis auf die Grès-Skulpturen der Muller, Hötger, Carriès, so macht auch de Feure Plastisches. Natürlich zierliche Frauengestalten, Modefigurinen, bei denen mit besonderer Liebe der Fluß des Kleides modelliert ist und die welligen Volants farbig nuanciert sind. Verwandt erscheinen diese Porzellan-Mondainen den schleppenwirbelnden Terrakottafrauen des Desjean, die freilich in ihrem flüchtigen, huschigen, an impressionistischen Reizen reicheren Material noch sprühender, momentaner wirken, moderne Schwestern der antiken Töchter Tanagras, die auf der Seelenwanderung in der Rue de la Paix landeten.

„La Parisienne" ... das ist der Werbe-Refrain der Kunst de Feures. So hat er, der (dem „belgischen" Zug seiner Seele folgend), im Ornament sonst sparsam ist, die Frau zu schwelgerischen Ornamenten stilisiert. Nicht die nackte; das Natürliche, Ursprüngliche reizt diesen Überkulturellen nicht. Er würde über Schulze-Naumburg die Nase rümpfen und dessen Theorie, daß die Kleidung Ausdruck der Anatomie sein soll, barbarisch finden. Hier wird de Feure ganz unkonstruktiv, ganz unbelgisch, hier ist er ganz Franzose, und wie Balzac gilt ihm die Venus von Milo nichts gegen die Pariserin, die im Spitzenschleier von Chantilly mit gerafftem Kleide hochhackig die Stufen zu einem Rendez-vous-Entresol hinauf raschelt.

Die Pariserin aus den „Lettres des femmes" und aus „Notre coeur" ist seine Herrin. Ihr möchte er, als der modernen Göttin, eine neue Sainte-Chapelle bauen. Farbige Fenster aus Verglasung und Bemalung komponierte er, und sie alle tragen, wie die mittelalterlichen Fenster das Bild der Heiligen, ornamentale Mondainen.

Die Poesie des Volants spielt hier unendliche Melodien. Die Linien der Chiffon- und Federboas wiegen sich wie japanische Wolkenbänder. De Feure schmeichelt seinen Damen mit Kulturnuancen; von der Bibliomanie der Pariserin, von der Drouot-

manie geht er aus. Er kostümiert sie japanisch, er löst sie von der Körperschwere und zaubert aus ihr ein schlankes Linienspiel von duftigen, verfließenden Farben, gerahmt in delikater Kontur, daß sie einer Schönheit des Hokusai gleicht.

Er breitet um sie die Atmosphäre alter Kulturen und weckt, wie es die feinen Finger des Russen Somoff lieben, „l'écho du temps passé“ mit Parkterrassen, Kugelbäumen, Treppenwangen, Pfauen und schlanken Windhunden.

Aber nicht archaisierend soll das wirken, sondern nur als eine pikante künstliche Note, drum taucht de Feure solche Szenerien immer in eine ungewiß illuminierende Bühnenbeleuchtung und die Gesichter der Frauen bekommen in ihr etwas merkwürdig Starres, Opiatisches, man denkt an die seltsamen Bilder Anglådas, auf denen die Frauen auch aussehen, als wären sie eine Kreuzung Reutlingerscher Modebilder und der Lasterträume eines Opiumessers.

* * *

Es gibt im Kunstgewerbe Rassegrenzen. De Feure ist uns interessant als der Extrakt einer fremden, unsäglich verfeinerten, aber müden Kultur, die sich in neuer Spiegelung mit Geschmacksraffinement reflektiert, ohne schöpferische Produktivität. Unseren eigenen Wegen hat diese Kunst keine Ziele zu zeigen.

Zwar sollte auch unsere deutsche dekorative Kunst nach der ersten Periode des Naturalismus, des Land- und Blockhausmäßigen, des Primitiven und Rustikalen, wie es als gesunde Reaktion und Reinigung von München ausging, sich nun zu einem Komfortstil entwickeln, der sicher und taktvoll auch die Mittel des Luxus anwendet, d. h. sie nicht zur Schau stellt, sondern sie den Interieurzwecken dienstbar macht. In Darmstadt versuchte man das, aber zu sehr überwog dabei menschenverachtendes, pomphaftes Pathos. Weder der Tempelstil der Gesänge und der gespreizten Feste des Lebens noch Anlehnung an die Königsstile romanischer Völker kann uns fördern.

Wenn wir eine Anregung suchen, so finden wir sie heute am nächsten in Wien, im Cottageviertel der Hohen-Warte, in den

Häusern Joseph Hofmanns und Koloman Mosers, deren Art in Berlin endlich einmal gezeigt werden sollte. Hier ist, ohne Stilschematismus, Zweckmäßigkeit, Materialgerechtigkeit, Enthaltung von allem nur äußerlich hinzugefügten Ornament, harmonisches, farbig gestimmtes Raumgefühl, Bequemlichkeit und Gemütlichkeit der Großvatermöbel mit neuen Mitteln; hier herrscht stets Ensemblewirkung, kein Möbel-Starsystem. Und das alles nicht als theoretisches Exempel gegeben, sondern den Bewohnern angemessen, daß sie es wahrhaft besitzen — „Heimstätten für Menschen“.

Etwas über Stühle.

„Selbst der Originellste vermag heute keine Möbelform zu zeichnen, die etwas anderes wäre, als eine Fortbildung oder Entartung viel hundertjähriger Motive." — Von William Morris ist das Wort, und es ward gut gewählt als Motto für eine interessante und anregende Publikation, für einen Bilderatlas der Möbelformen, der durch die Jahrhunderte führt und ihre verschiedenen Variationen der gleichen Themen spiegelt.

Alfred Gotthold Meyer hält diese anschauungsklare Revue vor uns ab, und ihr erster Tag gilt den Sitzmöbeln, dem Schemel und dem Stuhl. Ein Großfolioheft mit exakten Abbildungstafeln, die zu dem erhaltenen Originalmaterial noch ergänzend die Reproduktionen gleichzeitiger Abbildungen hinzufügen, ein knappes Textbuch als Begleitheft bildet den Apparat.*)

Mannigfach könnte man die Geschichte der Sitzmöbel betrachten. Man könnte die Einteilung nach Kulturen vornehmen und die Sitzmodifikationen einer Epoche in bunter Reihe auf dem Raum einer Tafel versammeln. Stilgeschichtlich interessanter und instruktiver ist der Weg, der hier eingeschlagen wird. Meyer teilt die Sitzmöbel in ihre verschiedenen Typen ein, in Schemel mit und ohne Lehne, in Faltstühle, in Rund- und Lehnsessel, in Armstühle mit Holzlehnen und mit Stoffbezug, und er behandelt jeden Typus einzeln und verfolgt ihn durch die Jahrhunderte.

Das anregende Schauspiel ergibt sich, daß der Kern gleich bleibt und daß die Tracht, die äußere Ausstattung, das Schmuckdetail, in unaufhörlichen Metamorphosen wechselnd, die charakteristischen Eigenheiten der Stilepochen annimmt. Man schlägt die Serie der Schemel auf und wandert von dem altägyptischen Hocker bis zum Louis XVI.-Tabouret. Exotische Üppigkeit lehrt das orientalische Stück aus Ebenholz mit Elfenbein-Einlagen an den Pfosten, mit Metallringen geziert, und dem darüber gespannten bunt gefärbten Ledersitz.

*) Karl W. Hiersemann.

Daneben der gleiche Typus aus Assyrien: schwerfälliger, wuchtiger, mit dem im Orient so beliebten Schmuck der Widderköpfe und dem Polster aus Schlangenhaut. Der Nachbar, der griechische „Diphros", zeigt, wie die römische Sella, in seiner Mischung aus Bronze und Holz, in dem Wechsel von Wulsten und Kehlen an den Pfosten, die sich aber dann nach oben originell wie Fackeln auswachsen, die Beeinflussung durch orientalisches Vorbild.

In deutscher Frühzeit sind die Hocker rein konstruktiv als Holzbau errichtet. Entweder als eine Pfostenkomposition, aus dreieckig gestellten derben Rundhölzern mit Seiten- und Querstegen und das Gerüst oben mit dem Sitzbrett zugedeckt, oder als Kastenmöbel zusammengefügt aus Brettern — „vier Bretter und ein Brettchen" — die Stützbretter vertikal gestellt und das Sitzbrett wie ein Schlußstein einfach darauf gelegt. Nicht nur als Sitz, sondern auch als Tischchen dient diese Form, wie man auf dem altniederländischen Gemälde „Der Liebeszauber" im Leipziger Städtischen Museum sehen kann. Die primitivste rustikalste Art der Tischlerarbeit stellt das dar, höchstens durch einfache Ausschnittsmotive wird es belebt.

Die Brettstruktur übernahm die Renaissance, weil sie im Gegensatz zur Pfostenstruktur das weiteste Feld für Schnitzkunst bot. Nun wandelt sich der glatte Bretterkasten, die Kanten werden mit Voluten und Blattwerk bewegt und enden in seitlings ausspringende Löwenklauen. Die Vorder- und Rückfläche gliedert sich zum Wappenschild und zwischen diesem Untergestell und dem reich profilierten Sitz läuft ein breiter geschnitzter Fries. Auf diese verschwenderisch sich auslebende Flächenkunst, die die Möbel so anlegte, daß sie einen möglichst ausgiebigen Tummelplatz für die Holzskulptur ergaben, folgen nun wieder Hocker mit offenem Unterteil, die sich klar in vier Träger und das getragene Sitzbrett gliedern. Wir kommen in die Zeiten des Komforts: der Sitz ist gepolstert, mit Seide oder Samt bezogen. Die Stilvariation macht sich jetzt vor allem in der Behandlung der Beine bemerkbar.

Das Tabouret à Balustres aus der Periode Louis XIV., der

Zeremonialsitz, der nicht nur ein Ruheplatz, sondern in erster Linie ein Rangplatz war, ein Privileg der adligen Damen („Sage mir, wo du sitzt, und ich werde dir sagen, wer du bist"), ruht auf üppigen Tragsäulen, aus terrassenförmigen Absätzen wachsen sie zu architektonischen Bekrönungen aus, schweifiges Stegwerk verbindet sie. Ist solch Tabouret neben den gravitätisch ausladenden Fauteuils der Zeit auch nur eine Miniature, so spreizt sich dieser Gernegroß doch genau so pompös, wie jene mächtigen Sonnenkönigsthrone.

Bei der Louis XIV. Metamorphose des Hockers merkt man, wie einem Möbeltypus die à la mode Form einmal nicht recht passen will, die pathetischen aufgebauschten Züge des Barock stehen natürlich Monumentalmöbeln riesiger Königssäle besser zu Gesicht als diesen Zwergen, die überhaupt nur wirken, wenn sie reihenweise aufgeschart wurden. Besser kleidet sie das Louis XV.- und Louis XVI.-Kleid.

Die weich geschwungenen Rokokolinien geben für die zierlichen Beine des Tabourets eine zugleich anmutige und organische Führung. Sie tragen wirklich, sie beugen sich und bieten den Sitz dar, wie Pagen ein Kissen; aber das Tragen ist keine Mühe, und die Beugung ist leichte, ungezwungene Gebärde, noch leichter durch die Farben Weiß und Gold — mit einem Wort: Rokokowesen, das aus allem ein tändelndes Spiel macht.

Im Louis XVI. Stil ist's nicht mehr das Balancez der Glieder, das zärtliche Neigen, das kosende Zueinanderbeugen; der feine und strenge Reiz der Geraden lockt jetzt. Jene für das grobe Auge nicht merkbaren Finessen des Auf- und Abschwellens der Stützen, jenes Raffinement dünngliedriger Proportionen herrscht, und das seidene Polster des Tabourets schwebt über vier schlanken Trägern in Form der Köcher.

An einem Beispiel wollte ich zeigen, wie man an der Hand dieser Tafeln gewissermaßen der Seelenwanderung eines Typus durch den Wechsel der Zeiten und Stile zuschauen kann. Nicht weniger ergiebig sind die Lebensläufe der anderen Typen in auf- und absteigender Linie.

* * *

Doch auch noch andere Beobachtungen lassen sich an diese Stuhlvorstellung anknüpfen. Einige regt der Verfasser selbst an, z. B. die Stühle nach dem „Rhythmus des Sitzens" zu betrachten, die kulturellen Variationen zu durchmustern, wie sie sich aus nationalen und konventionellen Gewohnheiten des Sitzens ergeben. Allerlei gibt es da anzumerken, man findet, daß bei den Griechen der Lehnstuhl nur den Frauen, Kindern und Kranken bestimmt ist. Auch der Bequemlichkeitsanspruch wechselt in den verschiedenen Epochen und dem entsprechend wechselt auch der Grad der Stuhlanpassung an die Körperform. Es gibt Perioden, in denen der Stuhl bestimmt ist, zu dienen, dem Besitzer sich zu fügen, daß er's sich wohl sein lasse; und Perioden, in denen behaglicher Muße kein Raum gegönnt ist und der Komponist des Sitzes nur daran denkt, einen steifen Thron voll kalter Pracht zu errichten, weit ragend, daß der Körper sich steif zur Erhabenheit aufrecken muß.

Die Temperamente der Völker offenbaren sich in ihren Sitzen. Der altgriechische Stuhl in seiner musikalischen Rhythmik, den sanft nach vorn geschweiften Vorderfüßen und den in gleicher Kurve nach hinten sich ausbiegenden Rückfüßen, der gewölbten Lehne, die weich die Schultern umschmiegt, hat etwas Schwebendes, Schwingendes, etwas von jener reinen hellenischen Harmonie, der Kalokagathia: „Und nach dem Takte reget, und nach dem Maß beweget sich alles an ihm fort." Etwas Parnassisches, die heitere Helle klingender Feste, ist um ihn. Wie beseelt seine Form, und wie sie aus einem Gefühl erlebt ist, sieht man an dem Vasenbild, das einen solchen Stuhl mit einer Flötenspielerin zeigt. Wundervoll klingen die Konturen der sitzenden Gestalt mit den Umrissen des Sessels zusammen, eins geworden wie ein geschnittener Stein mit seiner organischen Fassung. „In Schönheit sitzen" stellt dies dar, in ungezwungener, selbstverständlicher Freiheit des Gliederflusses, dem sich die umarmende Bewegung des Stuhles schmiegsam gefügig anpaßt.

Und eine entgegengesetzte Kultur in einem altnorwegischen Stuhl. Schwer ungefüge, viereckig starr, für Menschen im Harnisch; gerade Linien mächtiger Tragepfosten, lastender Wucht ge-

wachsen. An Hundinghütte denkt man, an Wickingertum und das Riesenwesen der nordischen Sagen. Über die Schultern des Sitzenden ragen primitiv geschnitzte Drachenhäupter als Enden der Pfosten, und man kann sich vorstellen, wie in der Halle, wenn das Schwert abgelegt, ein Recke gegen den andern solchen Holzkoloß schwingt, und es ist fraglich, ob der Schädel zäher oder der Stuhl.

Man kann auf den Einfluß der Tracht bei dem Sitzmöbel achten und leicht konstatieren, daß in der Reifrockperiode die Tiefe viel größer in der Dimension genommen wird als sonst.

Die Art der Aufstellung bestimmt die Formen. Zeiten, die für das architektonisch in die Wandgliederung einbezogene Mobiliar sind, bilden Bänke und großes individuelles Einzelgestühl aus, — die Gotik; Zeiten, die das bewegliche leicht transportable und verstellbare Möbel lieben, die gerne antichambremäßig die Stühle zur gefälligen Benutzung reihenweise aufstellen, wie das 17. und 18. Jahrhundert (in den Chodowiecki-Interieurs der Reise von Berlin nach Danzig kann man das sehen), bevorzugen die Serie der völlig uniformen Gruppen und begründen die Garnituren aus Sofa und Fauteuils.

Man kann schließlich, was nicht das Uninteressante ist, unter den Beispielen dieser Mappe gemäß dem Morrisschen Eingangsmotto nach den Ahnen der Stühle suchen, die in unserer Zeit vorherrschen.

Wir finden sie nicht unter den pompösen Repräsentationssitzen staatlichen und kirchlichen Zeremoniells. Weder der Dagobert-Thron aus vergoldeter Bronze (er steht in der Bibliothèque nationale in Paris) noch der barocke im Ordensornat gekleidete Franziskaner-Hochstuhl unseres Kunstgewerbemuseums mit seinem Sockel aus kämpfenden Teufeln und Engeln reizt zur Nacheiferung. Unsere Kultur ist bürgerlich geworden und sachlich. Sie wünscht vom Möbel nicht die kalte Repräsentation und auch nicht die beredte heraldische oder religiöse Anspielung, es soll nicht stolzieren und nicht erzählen, es soll seinen Gebrauchszweck möglichst vollendet und dem ästhetischen Sinn angenehm ausdrücken.

Der Stuhl, den unsere Zeit wünscht, soll bequem zum Sitzen

sein, ein Komfortstuhl, und er soll konstruktiv sein, in seinem Aufbau der tragenden und lastenden Teile organisch gegliedert, und soll so gleichsam ein Umrißbild des sitzenden Menschen darstellen. Daraus, aus der Vorstellung, dieser Sitz ist paßgerecht, er wartet nur darauf, den menschlichen Körper stützend aufzunehmen, kommt ein befriedigender Eindruck.

So werden heute nicht mehr einseitig, wie in den siebziger Jahren, da Renaissance allein seligmachend schien, die Stühle eines Stils nachgeahmt, sondern man geht bei allen Kulturen zu Gaste: in Alt-Ägypten, im niederdeutschen Bauernhaus, im englischen Landedelsitz des achtzehnten Jahrhunderts, in der Hamburger Patrizierwohnung der 1830er Biedermeierzeit: je prends mon bien, où je trouve.

Am verblüffendsten wirkt vielleicht der Ahne aus unwahrscheinlicher Rhamsesferne, der dem British Museum gehört. Es ist ein einfacher Hocker von weißgefärbtem Sykomorenholz, der mit seinem Sprossenunterbau aus leichten Pfosten mit Verbindungsstegen und Verstrebungsstäben, mit seinem sitzgerechten, muldenförmig eingewölbten Sitz aus einzelnen Brettchen, ganz reine unvermischte Konstruktions- und Proportionswirkung zeigt. Ohne herauszufallen könnte er unter moderne Libertymöbel mit Sprossenwerk gestellt werden. Durch Jahrtausende zeitlich getrennt sind sie völlig eines Wesens, wie ja auch ein anderes Lieblingsmotiv unserer Zeit, die Hohlkehle, ägyptischen Ursprungs ist.

Neben den üppigen Komfortfauteuils, deren vollendete, zielbewußte Ausbildung der englische, nach den Maßen seines Besitzers gebaute Clubchair aus Leder ist, liebt man jetzt gewisse rustikale Holzformen, die ihren Aufbau und ihr Gerüst zeigen, und trotz der hölzernen Härte durch die sicher den Körperbedingungen angepaßte Linienführung durchaus bequem sind.

Ihr unerreichtes Muster ist jener niederdeutsche Bauernstuhl, der wie der Clubchair keinem Stil angehört, sondern, aus Gebrauchsvoraussetzungen geboren, den Wandel aller Jahrhunderte überdauerte und logischerweise heute, da nicht das Ornamentale, sondern das Konstruktive wieder gilt, im Salon auftaucht.

Es ist jener dreieckige Stuhl, der genau dem Umriß des sitzen-

den Menschen entspricht. Auf tüchtigen Pfosten ruht der Dreiecksitz, und die Schenkel seines Winkels laufen sich verbreiternd genau, wie die Schenkel des Sitzenden; der hinterste Pfosten an der Dreieckspitze wächst über den Sitz organisch auf und trägt ein Rückenbrett, und links und rechts von ihm gehen, wie die Arme von der Schulter, die Seitenlehnen von oben leicht geneigt herab und treffen die Verlängerung der beiden Vorderfußpfosten. Ein außerordentlich sauberes zwingendes Möbelexempel, das auch ohne den bescheidenen Schmuck der Kerbschnitzerei an der Rückwand und der gedrehten Armlehne rein durch das harmonische Ineinanderklingen aller Funktionen sympathisch in seiner einfältigen Treuherzigkeit wirken würde.

Hübsch und richtig, wenn auch nicht so fabelhaft überzeugend, ist jener Holzstuhl, der jetzt häufig als Balkon und Gartenmöbel vorkommt, und den Keller u. Reiner, durch einige Amateure aufmerksam gemacht, einführten. Ein Schemel, mit geräumig tiefem Sitz; die Rückenlehne hoch, aus Sprossen, oben durch eine Art Schulterbrett abgeschlossen; in ihrer halben Höhe (also körpermäßig) läuft rund herumgeführt, wieder durch Sprossen gestützt, die Armlehne.

Das Vorbild dieses Stuhls (sicher nicht sein einziges, denn konstruktive Möbel kommen natürlich häufig in ganz ähnlichen Formen unabhängig voneinander vor) findet sich nach den Meyerschen Tafeln im England des achtzehnten Jahrhunderts als Oliver Goldsmith-Stuhl.

Der Neigung zur Kottage-Art, zum rustikalen Material verdanken auch die geflochtenen Korbmöbel ihre neu gewonnene Gunst, außerdem spricht sich in dem elastischen Flechtwerk gut das Nachgiebige, sich Streckende, die Anpassung, das den Körper Umspinnende aus.

Die Kultur der Korbfauteuils in frischen bunten Farben, weich austapeziert, mit ausgebuchteter Rückwand, tiefem einschmiegsamen Sitz, dem breit ausstrebenden geflochtenen Umbau, einem Hühnerkäfig gleich, stammt aus England; noch bestechender in ihrem Bau sind die neuen Wiener Korbsessel, die an Bequemlichkeit beinahe mit den Lederfauteuils rivalisieren, dabei

billiger sind und neben dem doch immer Mammuthaften dieser Lagerstätten eine anmutige Ausgeglichenheit der Verhältnisse haben. Den englischen Korbsesseln ist nun — um wieder auf den Ahnenkultus zu kommen — verblüffend verwandt in der massigen Form, der mächtigen Konkave des Rückens, dem geflochtenen Unterbaukasten ein altrömischer Korbstuhl aus dem dritten Jahrhundert n. Chr., den die Tafeln nach einem Relief wiedergeben. Er ist wohl der älteste Vertreter dieses Typus, von dem dann im 17. Jahrhundert, wie man auf niederländischen Genrebildern sehen kann, viele Varianten vorkommen. Sie wurden, wie der Text belehrt, besonders als Garten- und Krankensitze (Guerite) benutzt.

* * *

Wir bevorzugen heute aus Abneigung gegen das Uniforme, das Pendantmäßige und Symmetrische, nicht die Garnitur, sondern das bunte Ensemble der Stuhlarten. Uns kommt es nicht darauf an, daß die Stühle ängstlich pedantisch zueinander stimmen, sondern daß die Stühle zu dem, der darin sitzt passen. Für eine Dame in Chiffon und mit den wogenden Volants, die den Sitz wie Wellen umspielen, gehört eine andere Basis und ein anderer Hintergrund, kosig, tief und weich, als für die strengen Konturen eines schlanken Mannes im Frack, dessen Profil im Sessel einfach versinkt. Im Klub mag er gern versinken, hier ist höchste Bequemlichkeit höchster Stil, im Salon unter Damen wirkt seine Silhouette vorteilhafter auf einem leichteren Sitz, womöglich ohne Rückenlehne, und in solcher freien Körperhaltung wird seine Causerie flüssiger sein als in der lethargischen Grabesecke des abgründigen Fauteuils.

Ein glänzender gesellschaftlicher Frackstuhl wäre jener nicht wieder erweckte Kavaliersitz Louis XVI., auf dem man (ähnlich wie beschämenden Andenkens beim studentischen B. V.) rittlings saß, so daß man die zierliche Lehne in Leierform mit gepolsterter von den Leierarmen getragenen Stütze für die Arme vor sich hatte. Für einen Menschen von Grazie ergibt diese Form des

Sitzens, die in Verruf gekommen ist, dankbare Möglichkeiten: Verwachsen sein mit dem Stuhl, gestützt und getragen werden, und zugleich, da der Rücken nicht gedeckt und gehemmt ist, freies Gliederspiel. Als „Chaise de Fontainebleau" ist das Original unserer Tafelreproduktion bezeichnet, das im Garde Meuble im Louvre bewahrt wird, ein verwandtes Exemplar hat auch unser Kunstgewerbemuseum. Die verschiedenen Bezeichnungen, die der Herausgeber aufnotiert: „chaise Voyeuse", „chaise en Cyre", „conversations chair", beweisen seine Beliebtheit.

Das individuelle Sitzprinzip, nach dem jeder auf seine Fasson sitzen soll, wird nur in einem Raum durchbrochen, im Speisezimmer. Hier gilt heute wie immer die Serie der gleichen Stühle. Die Gemeinschaftlichkeit und die Gleichzeitigkeit der feierlichen Handlung, die Bedingung der Tischgruppierung und des einheitlichen Servierens lassen das Uniforme des Sitzes bevorzugen.

Dieser Eßzimmerstuhl duldet nicht viel Phantasie, er darf nur dienendes Glied sein und muß reglementmäßig Ordre parieren, vor allem nachbarverträglich, nicht breitspurig sein, als wäre er allein da; ohne Armlehnen, weil sie überflüssig sind, denn man „erhebt die Hände zum lecker bereiteten Mahle"; mit mäßig hohem Rücken, damit die Diener nicht mit ihrer köstlichen Last am Riff der Lehne anlaufen und stranden.

Lange hat man Renaissanceformen, steil ausgerichtet mit geschnitzten Rücklehnen und Beinverbindungsstegen begünstigt. Über das Steif-Repräsentative siegt in neuerer Zeit das Komfortmäßige. Als Muster wählt man heute die Stühle, die nicht ihre Sonderexistenz betonen, sondern die sozusagen mit offenen Armen auf den Menschen, der ihren Umriß ergänzend ausfüllt, warten. Da auf Seitenlehnen verzichtet werden muß, spricht sich die Bequemlichkeitstendenz vor allem in den Rücklehnen aus. Man bildet sie in Anlehnung an die Stühle von 1830, die Lichtwark so unübertrefflich in ihrem körpergerechten Wachstum findet und die ihrerseits als letzte nachklassische Ausläufer an den eingangs charakterisierten griechischen Stuhl erinnern, gemäß den Linien der Körperkonturen aus: sie haben eine rundliche Silhouette,

und die halbhohe Lehne ist weich gebuchtet für sichere Rückenruhe. Richard Riemerschmidt in München hat sich an solchen Stühlen mit Glück versucht. Doch nur Anfänge sind das zu einer neuen Sitzkultur, in der nicht der Mensch dem Stuhl, sondern der Stuhl sich dem Menschen fügen muß, und noch fern liegt die Erfüllung jenes Lichtwarkschen Lebenskünstlerwunsches, daß sich jeder seinen Stuhl wie ein Kleidungsstück anmessen lassen sollte.

René Laliques Magien.

Es gibt ein Porträt des französischen Künstlers Jean Dampt: das Antlitz eines Träumers mit tiefen Augen, gleichsam nach innen gewandt, der Körper aber ganz in irdischer Sphäre, das Schurzfell des Handwerkers hat er um, und die Hände erzählen von der Arbeit. Wie ein mittelalterlicher Meister der Werkstatt, fromm, seinem Werk ergeben, sitzt er und sinnt Gebilde. In Elfenbein, Gold und Bronze, in geschnitztem Holz und getriebenem Stahl gibt er ihnen dann Gestalt, daß sie lebende Symbole seiner inneren Welt werden. Melusine hat er geschaffen: den Körper der Nixe aus schimmerndem Elfenbein mit flatterndem Schleier, in dem Edelsteinlichter flimmern, und den Ritter, der die Hauchfigur umfaßt, starrend in dunklem Erz; Frauenbüsten ersann seine schwelgerische Liebe, in denen Elfenbein mit Bronze sich vermählt, und um Hals und Nacken sich Schmuckgehänge ziehen, wie Märchengeschmeide orientalischer Prinzessinnen; eine kostbare Bettstatt fügte er, gleich einem Reliquienschrein goldener Legenden; nur die zarte Melisande, das Traumgeschöpf Maeterlincks, könnte darin ruhen. In Zeiten vergangener Kulturen hätte seine gläubig verehrende Hand erlauchte Götterbilder aus den edelsten Stoffen der Welt gebildet. Und wie dem Meister von Ephesus, läßt ihm sein Eifer niemals Ruh: „Feilt immer fort an Hirsch und Tieren, die seiner Gottheit Kniee zieren."

An dies Jean Damptbild in seiner Mischung aus Phantasieweite, inneren Erleuchtungen und Gesichten und dem Schurzfellhandwerkswesen voll altmeisterlicher Strenge und Treue erinnert René Lalique, der große Schmuckschöpfer. Auf der Pariser Ausstellung erschloß seine Vitrine mit ihren Ketten, Kämmen, Ringen, ihren Armbändern und Halsgehängen, die einer Sesamphantasie entstiegen schienen, ganz neue Welten. Und später konnte man sein Werk in fabelhafter Fülle auch in Berlin sehen und bewundern. Das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus hatte ihn als Gast gewonnen, und seine Kompositionen spielten in der leuchtenden Helle einer Van de Veldeschen Ahorn-Vitrine wunderbare Melodien.

Lalique ist ein Edelschmied, der mit leidenschaftlichem Verlangen jeden Stoff, jedes Material darauf ansieht, was es ihm als Ausdrucksmittel werden könne. Seine Finger sind begierig und immer rege auf neue Versuche aus, seinen inneren Schönheitsvorstellungen in Kleinodien sichtbare Gestalt zu geben. Gleich groß ist sein Reichtum an Phantasie und Imagination und seine technische Fähigkeit, ihre Einfälle in die Erscheinung treten zu lassen. Er erkennt mit schwingendem Gefühl die Seele und das Wesen jedes Stoffes, und seine Technik ist beseelt, sie holt ihre Wirkungen so aus dem Ganzen und Organischen des Materials heraus, daß das vollendete Stück wie selbständig erwachsen, aus eigener Lebenskraft entstanden erscheint.

* * *

Er ist ein Poet, der sich hingebend in die Natur versenkt und mit liebevollen tiefen Blicken die Schönheit in der Äderung eines Blattes erkennt, die Feinheit der Nüancierung in den Flügeldecken eines Käfers, die Grazie in der Biegung eines Halmes. Er entzündet sich an solchen Reizen, es lockt ihn, sie sich zu erobern, sie in Schöpferwonne neu erstehn zu lassen, daß sie den Menschen ein Schmuck werden.

Und erfindungsreich zwingen seine zauberkräftigen Hände, was sie beginnen. Seine Technik erlauscht die zartesten Übergänge der Farben und Formen in der Natur und wird ihnen gewachsen. Emaillieren, Schneiden und Schnitzen in Horn und Elfenbein, Patinierungen, Treiben in Gold und eine fabelhafte Palette farbiger Steine vom legendarischen Riesenopal und königlichen Sternsaphir bis zum schlichten, facettierten Topastropfen und zur zahn- oder knollenförmigen Barokperle dienen seinen Künsten.

Und darin liegt das Wesen dieses Schmuckdichters, damit weist er neue, edlere und innerlichere Ziele, daß in diesen Stücken niemals der Marktwert, die Schätzungstaxe des Materials das Bestimmende ist; überwunden sind in ihnen vielmehr die prahlerischen Steinsammlungen, die weiter nichts als die mineralogische konzentrierte Darstellung einer vielstelligen Summe waren; seine

Arbeiten müssen als Geistes- und Phantasiewerte gelten, edelste Früchte der Gefühlswelt eines Künstlers, der das Material ganz unabhängig von seinem Stoffwert nur nach dem Gesichtspunkt der Ausdrucksfähigkeit für das jeweilige Motiv sich wählt. Und pièce unique ist ein jedes Stück.

In dieser Schatzkammer gibt es verdichtete Naturstimmungen. Ein Eukalyptuszweig ist als Haarschmuck gedacht — eine der schlanken und biegsamen Frauen des Gandara oder des Boldini könnte sie tragen. Aus hellem Horn — es ist die Nüance, die man beim Schildpatt blonde nennt — sind die weich geschwungenen Sichelblätter, und die Früchte, die an ihnen sitzen, zeigen in Emaillierung die charakteristische mattgraugrüne Tönung, erhellt durch einen dünnen Schimmerkranz von Brillanten.

Für Kolliers und Anhänger bildet Lalique in der ihm eigenen Technik des transluciden Emails Blätter nach. Das feine Netzgeäder des Blattes wird durch Goldgespinnst dargestellt, und seine Maschen füllt der transparente in Licht leuchtende Glasfluß aus.

Mit solchem transluciden Email schmückte Lalique früher den hohen Bug seiner Zierkämme. Er komponierte mit diesem Email Landschaftsstimmungen, die im kleinen an die Wunderfenster Tiffanys erinnerten. Die Goldfäden bildeten die Konturen der Zeichnung und in sie ergoß sich die Koloristik des durchsichtigen Emails. Unvergeßlich sind die schwimmenden Wolken, die verdämmernden Lichtstimmungen dieser Werke.

Heut verwendet der Künstler auch gern das opake, das undurchsichtige Email und gewinnt ihm durch originelle Behandlung lebendige, an Naturvorbildern erkannte Reize ab.

Er gießt zwei Farbschichten übereinander und arbeitet dann aus der oberen die Übergänge in die untere heraus.

Auf einem Uhrdeckel sind hängende Blütenglocken in farbigem Email dargestellt, über sie kriecht ein braungeflügelter Käfer; an diesen Flügeldecken ist in liebevoller Kleinarbeit die Tönung vom tiefen Braun bis zur helleren Abschattierung am Rand aus den Schichten des Glasflusses herausgearbeitet. Und außerdem ist die Fläche in ihrem Profil nicht glatt und tot gelassen, sondern

hat leichte Narbung und hornige Wellung erhalten. Und wenn der Finger darüberstreicht, so empfängt er einen lebendigen Eindruck: „caressant à toucher“.

Ähnlich ist es bei einem andern Uhrgehäuse. Der Deckel in durchbrochener Arbeit besteht aus verästeten Zweigen, an denen kleine Platanenfrüchte sitzen, aus hellgrauer Email sind sie mit lila-dunkleren Rändern und ihre Oberhaut ist porig gestichelt.

Distelmotive liebt Lalique, pendelnde Fuchsien und die Fruchtgehänge üppiger Zweige. Die gewellte Randbewegung eines herbstlich gelben Blattes weckt ihm die Anregung zu einem Kamm-Ansatz, und er läßt über das gefleckte Schildpatt mattgoldene Blätter sich windend neigen. Ein außerordentlich organisches Motiv ist das, denn diese Wellenbewegung des bekrönenden Aufsatzes korrespondiert glücklich mit den Voluten der verschlungenen Haarfülle, in die der Kamm sich senken soll.

Den Schmelz der Libellenflügel erreicht Lalique mit schmalen Fächerblättern aus geschnittenen Opalen und wie beim Email modelliert er ganz diskret die Fläche, so daß die Rippen und die Adern der Flügelhaut heraus sich heben.

Dies Arbeiten aus der vollen Fläche bringt starken, illusionistischen Eindruck hervor. So hat Lalique auf einem Kammansatz aus weißem Horn einen Schwalbenflug herausgeschnitten: das Horn des Untergrundes ward schleierdünn wie luftiger Hauch, und darin schwimmt und wogt das Schwingenspiel.

* * *

Diese Naturversenkung ist aber nur ein Gefühl in der Seele dieses Künstlers, er hat auch einen starken, verwandelnden, umwertenden Trieb in sich. Das erkennt man an der Art, wie er Figürliches ornamental behandelt. Sicher und souverän schaltet er hier mit den Formen. Die Glieder einer Halskette reiht er aus originell geschnittenen Blättchen, ihre Gestalt hat er aus der merkwürdigen Kurvenlinie des hockenden Chamäleons gewonnen. Sieht man genau zu, so erkennt man die Körper, auch die Tönung ist getroffen, und die Fläche ward durch kleine blitzende Brillanten an der Augenstelle illuminiert. Aber in der Gesamt-

wirkung verschwindet das Kuriose der Naturkopie vollkommen und es bleibt nur der Eindruck einer überaus aparten Gliederführung.

Frauenleiber verschlingt Lalique zum Ringe, und die wallenden Haare umfassen den krönenden Sternsaphir, und das Züngeln und Flammen der goldenen Gorgonenlocken trifft sich mit den Strahlenpfeilen, die der Mittelpunkt des Steines ausschickt.

Auf einem Uhrdeckel (man sieht, Lalique hat sich dieses von der dekorativen Kunst so sehr vernachlässigten und in der Fabrikationsbanalität gelassenen Gebrauchsgegenstandes besonders angenommen) ist in mattgelbem Gold ein Zierrat getrieben, das man als Rheintöchtermotiv bezeichnen könnte. Es ist aber ganz unstofflich. In weichem Basrelief entwickeln sich wallend aus dem Grunde des Metalls die nur angedeuteten Figuren. Die Fläche ist gleichsam im Fluß, im Kreisen, in welligem, wogigem Spiel dargestellt, und die Umrisse der schwimmenden Frauen tauchen auf und unter in dem goldflutenden Element.

Wie dieses Schwimmmotiv, so wird auch gern das Tanzmotiv benutzt, um aus dem verschlungenen Reigen der Körper Ornamente lebendiger Linien zu gewinnen.

Auf der Kartouche eines Ringes, die sich in harmonischer Rundung aus dem schmalen Fingerreifen auswächst, findet sich solches; plastischer wiederholt es sich in der Tanzgruppe, die zwischen dem als Flatterband gestalteten Schirmgriff sich wiegt. Wegen des Linienbewegungsspieles liebt Lalique auch Loie Fuller-Variationen und er schneidet aus einer Elfenbeinplatte die geflügelte Tänzerin, umwallt von den weißen, rieselnden Riesenfittichen des Gewandes.

Eins der edelsten Stücke dieser musikalischen Linienkunst ist der Kamm mit dem geschnitzten Elfenbeinbug. Renaissancephantasie von neuerlebtem Gefühl beseelt, bildet ihn als eine Maske, der römischen Bocca della verita vergleichbar; die Linien, die diesen weiten Sehermund begrenzen, wandeln sich in metamorphosischem Rhythmus zu Fabelwesen und Chimären, die nun über den getönten Seitenflächen sich tummeln.

* * *

Noch andere Seiten erlauscht man, wenn man in die Welt René Laliques hineinhört.

Den gläubigen Naturverehrer und sinnierlichen Werkmeister überwältigt zu Zeiten auch dämonische Phantasie. Eine Hybris der Kostbarkeit und Künstlichkeit, ein Rausch opiatischer Magie wird mächtig über ihn. Zu Ekstasen werden dann die Gebilde aus Gold und Steinen, zu Ekstasen, die an die Maßlosigkeit und Grausamkeit geheimer Kultvorstellung erinnern, an die verbrecherische Wollust edelsteinstarrender byzantinischer Kaiserinnen.

Aus den Schmuckstücken, die von solchen Phantasien stammen, steigen Assoziationen, Erinnerungen an die schwelgerischen Träume der Dichter. Lalique hat zu wirklichem Gebild erweckt, was Flaubert in Worten ziselierte, als er die Salambo beschwor: Salambo im hyazinthfarbenen Mantel auf der Palasttreppe im Schein der Feuer und der Räucherpfannen. Von den Schläfen hängen ihr zu den Schultern und Ellbogen herab Trauben farbiger Perlen. Die Arme, diamantschimmernd, ragen nackt aus der ärmellosen Tunika, mit roten Blumen auf schwarzem Grund besät. Auf der Brust blitzt ein Steingefüge im farbigen Gefunkel der Muränenhaut.

Und der Schmuck, den Moreau auf dem Juwelenbild seiner Salome malte und den Oskar Wilde durch Herodes Mund verkündete: Perlenhalsbänder, wie aus Monden an silberne Strahlen gekettet, Topase, gelb wie die Augen der Tiger, Opale, funkelnd in eiskaltem Feuer, Onyxe, gleich den Augäpfeln toter Frauen, ihn hat Lalique entstehen heißen. Er reihte das Halsgehänge der Salome, das beim Tanzen ihre nackten Mädchenbrüste schlägt, er reihte es aus gleißenden Emailschlangen und monströsen Barockperlen.

Kämmen gab er den Schillerprunk byzantinischer Pfauen. Sie müßten aus dem Haar jener schwelgerischen, üppig, sinnlich aus verschiedenfarbigem Marmor gebildeten Büsten spätrömischer Kaiserinnen oder der ihnen wesensgleichen schwülen Asenieffbüste Klingers aufragen.

Den Torsoreiz, den Klinger in der Amphitrite mit dem Raffinement der Kulturmischungen aussprach, kennt auch Lalique.

Auch er stellt die armlose Göttin dar und umgibt sie mit einem Strahlenkranz von Steinen.

D'Annunzio-Vorstellungen, die Visionen des Atridenschatzes, aus Königsgrüften ans Licht gebracht, und Theophil Gautiers Luxusphantasien haben hier Erfüllung gefunden und was in der Gioconda vom Bildhauer, „der geschaffen wurde, Statuen zu machen", geschrieben steht, das gilt auch von Lalique: wie der Plastiker im Marmorblock das schlummernde Gebilde ahnend fühlt und es aus dem Stein heraus mit seinem Werde ans Licht ruft, so sieht dieser Edelschmied in den Platten und Barren Goldes, in der hingestreuten, schimmernden Saat der Steine, Ideen leben und Vorstellungen schwingen, die nach Gestalt verlangen.

Auch legendarische Weise klingt. Ein gegabelter Kamm wölbt sich nach oben zum Spitzbogen und in der gotischen Nische knien Memlincksche Heilige, oder eine Puvissche Büßerin trägt in den Händen ihr rubinglühendes Herz.

Rodinscher Großskulptur voll mystischem Urwesen ist jene Kleinplastik verwandt, der Kuß der Menschen: die Köpfe in drängender Einheit als Relief aus Elfenbeingrund erwachsend, gerahmt durch das mantelgleich wallende Goldhaar des Weibes.

* * *

Unsere dekorative Kunst ist heut ausgesprochen gewerblich, sie dient konstruktiv und geht vom Zweck aus. Das ist gut so und das Beste, was wir wünschen können.

René Lalique aber ist nicht mit dem Normalmaß zu messen, er steht nicht in Reih und Glied, er ist ein Eigner, einer der Trunkenen, die fühlen: „Genug ist nicht genug". Wohl denkt er auch an den Schmuckzweck, wohl komponiert er aus dem Material, aber er hat keine gebundene Marschroute. Es reißt ihn bisweilen ins Grenzenlose. Dann verliert er die Gegenwartsdistanz, den Maßstab der Frauen von heute, dann wird er den mythischen Künstlern des Goldes gleich, dem Hephästos, den Nibelungschmieden und jenem dämonischen, anderen René,

dem René Cardillac E. Th. A. Hoffmanns, der seine Werke so verrucht und wahnwitzig liebte, daß er ihre Besitzer tötete. Die Besessenheit des künstlerischen Paroxysmus zwingt ihn dann zu Hypertrophien, er ersinnt machtvolle Ringe, Skulpturen, die nur die eherne Hand des Colleoni tragen könnte, handbreite Juwelenbänder, Diademe, wunderbar in ihrer Farbenmusik des transparenten Emails, die nur den Arm und das Haupt einer Messalina oder Theodora herrisch schmücken müßten. Die Gestalten Muchascher Tafeln, die stilisierten Verwandlungen der Sarah Bernhardt, die Francesca der Duse möchte man sich im Laliqueschmuck denken. Seine Werke suchen die seltenen Menschen, die mit Schönheitsvorstellung sich ihr Leben in steigernder Neuschöpfung umprägen.

Feine Künstler teilen seine Träume, er hat Verwandte in Jean Dampt, Carabin, Henry Roque, aber er bleibt der reichste. Qualis artifex....

Keramische Spaziergänge.

Als Zeichen galant-koketter Kulturen, die das Maskenkostüm, das Emblem und den künstlichen Tanzschritt lieben, stehen auf Onyx- und Marmorplatten der preziös geschweiften und üppig eingelegten Möbel die Balletgruppen zärtlicher Porzellan-Schäfer und Schäferinnen, und die Götter des Olymps geben sich zu Figurinen her, sie nehmen Porzellangestalt an und tragen gold- und blumenüberstreute Schalen.

Zur schlichteren Schmuckvorstellung der Gegenwart stimmt die gekünstelte Anakreontik und der pomphaft mythologische Kurialstil nicht. Auf den Möbeln von heut, die weniger die Kostbarkeit des Beiwerks als die reine Materialschönheit erstreben, wie sie sich im Bild schön gemaserten Holzes gibt, würden die Helden und Heldinnen der galant-heroischen Porzellan-Epoche als Götter im Exil wirken und ihr Lächeln erstarrte fröstelnd. Auf diesem Boden gedeiht organischer die einfache Anmut des Kopenhagener Porzellans mit den ruhigen Linien seiner Vasen und Schalen in den weichen, verdämmernden blaugrauen Tönen, in denen, wie zufällig hineingestreut, ein Blatt oder ein Blütenzweig schwimmt; gedeiht organischer das moderne Steinzeug, das nicht durch bildlich-erzählerische Darstellung, sondern nur durch den koloristischen Reiz seiner Abtönung, seiner symfonischen Farbenwirkung Eindruck geben will.

In der Keramik spricht sich vielleicht am reinsten und am sichersten von allen Provinzen der neuen dekorativen Bewegung der moderne Geschmack aus. Ein Spaziergang durch diese Provinz, die in Richard Borrmanns eben erschienener Monographie einen sachkundig geschmackvollen Führer und durch reiche Auswahl der Poterien in Hirschwalds und Keller und Reiners Salons eine reiche Beispielsammlung erhält, gibt charakteristische Ausblicke. Aus Reaktion gegen die temperamentlose und schablonenhafte Nachahmung historischer Stile ging die moderne Keramik hervor, aus einem Überdruß, die Ornamente des Stilatlas immer wieder zu kopieren. Ein Wunsch nach frischerer unmittel-

barerer Wirkung ward treibend, und statt der pedantischen Nachzeichnung alten Zierats suchte man neuen Zusammenhang mit der Natur.

Man entdeckte sich wieder, wie dekorativ vorbildlich die Verästungslinien eines Blattes, die koloristische Abstimmung eines Blütenkelches, die Nuancen und Übergänge im Gefieder der Vögel sein können. Diese Freude an solch natürlichem Dekor, an der gelungenen, reizvoll unregelmäßigen Farbenwirkung, dem Gesprenkelten und Getupften, an der Delikatesse ineinander gleitender Töne, an den koloristischen Mischungen war der Rückschlag gegen die Vorliebe für stoffliche, darstellerische, allegorisierende Art. Diese Richtung dekorativer Natürlichkeit fand nun gerade in der Keramik weite Gelegenheit zur Betätigung. Das Steinzeug farbig glasiert war ein dankbares Objekt für die mannigfachsten Variationen und Etuden der Koloristik. Und einen Steigerungsreiz bei der Ausübung dieser Kunst gab die Mitwirkung des Zufalls. Unter dem Einfluß des Brandes entstehen Besonderheiten der überlaufenen Glasuren, die sich nicht regeln und nicht vorher bestimmen lassen, die nur dem einen Gefäß eigen sind und vielleicht nie wieder so vorkommen. Die Natur dekoriert gewissermaßen in dem chemischen Prozeß die Poterien, der Künstler gibt nur das Farbenthema für ihre Variationen und hat nachher die Geschmacksauslese zu treffen. „Welche Wunder können die 1200 Gr. Hitze zu Wege bringen," sagt der Keramiker Delaherche, „auch der Pinsel des geschicktesten Koloristen ist nicht im stande, die Glut und Leuchtkraft, die Tiefe und Farbenpracht dieses Emails zu erreichen." Mit einem treffsicheren Wort bezeichnen die Franzosen diese keramische Technik, die chemischen Prozessen die Erzeugung artistischer Objekte überläßt, als Art du feu. Vor allen hat diese Kunst des Feuers in Frankreich Anhänger und Liebhaber gefunden.

Etwas absolut neues war sie freilich nicht. Auch sie hat ihre Vorbilder, nicht unter den klassizistischen Stilen Europas, aber in der Kunstbetätigung Ostasiens, aus deren leichter Grazie und deren frischem unmittelbaren und dabei so taktvoll sicherem Farbengefühl viel neue Belebung kam. In der retrospektiven Abteilung

der Weltausstellung konnte man die Ahnen der Delaherche-, der Dalpayrat- und der Bigotpoterien finden.

Wodurch wirken sie und ihre jüngsten Nachfahren? Es sind meistens Gefäße von einfachen, großzügigen Formen, bauchige Schalen, wuchtige Krüge, breitgehenkelte Kannen, die Flächen bilden. Auf diesen Flächen treibt koloristische Laune ihr pittoreskes Spiel: In Überlaufglasur mit abtropfenden Farben, in wolkigen Mischungen, gescheckt und gefleckt wie Schlangenhaut, flockig und tupfig wie Blütenschnee, gesprenkelt und gesternt wie Eiskristalle an den Fenstern, changierend wie der Schmelz der Pfauenfedern, glitzernd geadert wie die Schichten eines edlen Minerals.

Verstärkend für das Spiel der farbigen Lichter sind dann gewisse formale Mittel impressionistischen Charakters. Die Gefäße werden rippig gehalten, sie bekommen, wie ein Signet der bildenden Hand vertiefte Eindrücke der Laibung, der Rand gibt sich nicht kreisrund, sondern geblättert und wellig, die Fläche zeigt nach dem Vorgang des japanischen Craquelé, feine, in abwechslungsreichen Linien verästete Haarrisse.

Der Geschmackswert dieser Stücke bestimmt sich danach, daß sie die Grundfarben in besonders aparten Nuancen variieren und daß die Variationen euphonisch sind; was bei allen Werken der Koloristik, bei alten Teppichen, Seidenstoffen, Tapisserien, japanischen Holzschnitten das Ausschlaggebende ist, daß die Töne nicht nebeneinander stehen, sondern fließend ineinander übergehen, daß eine Farbe durch alle ihre Nuancen hindurch sich zu einer andern abwandelt, das gilt auch von diesen Poterien, sie sind um so kostbarer, je vollendeter sie das Schauspiel harmonischer Metamorphosen aufführen.

Unter diesen Koloristen lassen sich verschiedene Temperamente unterscheiden. Realisten und Phantasten kann man erkennen, Liebhaber primitiver rustikaler Wirkung und Luxurierende in Schimmer und Schein. Ein sehr charakteristischer Vertreter der ersten Richtung ist Alexander Bigot. Er vermeidet ängstlich jeden blendenden rauschenden Effekt, seine Gefäße sind scheinbar Aschenbrödel, er ist ein Fanatiker stumpfer gelber, grauer, grüner

Wirkungen, dumpfer verschleierter brauner und blauer Töne auf einer körnigen, rauhen Oberfläche. Es scheint als wolle sein keramischer Verismus demonstrativ das Bekenntnis: „Von Erde bist du genommen" ablegen. Entschieden geschmacksverirrt wirkt solche Tönung, wenn sie, wie Bigot es tat, für Trinkgefäße, für Bierkrüge und sogar für Kaffeeservice angewendet wird, die nicht die Illusion altersgrauer Patina, sondern klarer Unberührtheit erwecken sollen. Aber dieser eine Mißgriff darf Bigot nicht richten. Man kennt Schalen und Vasen von ihm, die gerade, weil sie mit solcher Reserve und Diskretion auf polyphone Farbeninstrumentation verzichten, und nur durch matte, verlöschende, unter einer verschleiernden Staubschicht ineinander fließende Dinten wirken, ein sehr verfeinertes koloristisches Verständnis zeigen. Bigotstücke haben daher auch den stärksten Affektionswert für Sammler.

Die Bigotart hat die Bescheidenheit der Natur. Feerien und phantastische Märchenillusionen lieben die Keramiker, die mit Lüstereffekten, mit den Reflets métalliques arbeiten. Auch das ist altorientalische Technik. Gleichfalls ein Franzose nahm sie wieder auf, Clément Massier. Seine Werkstatt ist an der Riviera, im Golf Juan bei Cannes. Und dort kann man auch die Kehrseiten dieser Kunst erkennen, die in den Ausstellungen sonst nur in ausgesuchten Exemplaren sich vorstellt. Der metallische Schimmer überschreitet eigentlich schon den Charakter des Materials, und wenn auch die Japaner Töpferei machten, die genau wie alte Bronze aussah, so war das doch mehr Kunststück, ein technischer Witz als Geschmackskunst. Zurückhaltend angewendet können die Reflexe freilich bestechende Wirkung haben, das Spiel der Farben wird durch sie vertieft, voller und leuchtender klingt die Musik, aber der Boden der Keramik muß doch immer innegehalten werden, Massier jedoch machte Schalen, die wie Kupferplatten aussehen, über die sich eine Sündflut von farbigen Flüssen ergossen hat. Schwülstig überladen sind solche Stücke, die unersättlich und habgierig die Luxusfarben aller Edelsteine an sich reißen und sich kritiklos mit ihnen schmücken.

Die „irdische" und die metallische Keramik wird seit fünf

Jahren ungefähr auch in Deutschland gepflegt. Nachdem alle Kleinkünste von den Künstlern so lange vergessen waren, und nur im Massen- und Schablonenbetrieb von der Industrie bedient wurden, wendeten sich jetzt nach dem Vorgange Englands und Frankreichs, auch bei uns die Künstler der angewandten Kunst zu und mühten sich in die Gegenstände des täglichen Lebens Schönheit und persönlichen Rhythmus zu bringen. Und gerade die Keramik fand zahlreiche Bewerber mit glücklicher Hand. Gelungen in der einfachen Schönheit ihrer koloristischen Variationen sind vor allem die Vasen und Schalen von Hermann Mutz in Altona. Seine Hauptmittel sind die Überlaufglasuren. Die in matt-grau-blau geflossenen Dekors erinnern an Bigot, aber die Palette des deutschen Keramikers ist nicht einseitig. auch helle, zierlich zarte Farbenspiele finden sich. Lebendig bewegt, niemals flau und langweilig ist ein Gefäß mit solcher bunt gefiederten Oberfläche. Der natürliche Reiz seiner unregelmäßig und doch harmonisch beruhigten Komposition gleicht den Wirkungen mannigfach getönter und dabei in sich ausgeglichener Fruchtschalen, z. B. der grün-gelb gefleckten und gekrackten Oberfläche der Melone.

Auch des Münchener Scharvogel Töpfereien haben Kraft und Eigenart. Er liebt eine energische Koloristik, sein Farbengefühl ist freudig und temperamentvoll, er hat aber Takt genug, nie grell zu werden. Er neigt zu phantastischen Nüancen, zu einer Juwelentechnik mit Achatemail und Aventuringlasuren, die wie goldige Adern in der Oberfläche sitzen.

Dem Lüsterdekor sind, wenn auch nicht einseitig, ergeben die Heider, die Töpferfamilie im Schongau, die als erste in Deutschland wieder künstlerisch das alte Handwerk aufnahm. Sie haben eine sehr rustikale Ader, lieben die derben massigen Gefäße mit wuchtiger Henkelbildung, sie greifen fest und kernhaft zu. Vor den wirren Farbenräuschen bleiben sie dadurch bewahrt. Und ihre Gefäße, die auch plastisches Dekor, Tierköpfe z. B. in gelungener und sehr sicherer Modellierung zeigen, haben etwas Breitgesundes und Ehrliches. Der metallische Lustre wird nicht zur Hauptsache. Er überschwemmt nicht den Ton, daß er nur

noch verschämt unter der glänzenden Hülle liegt. Nur dienendes Glied darf der Lustre sein, nur ein bescheidener Beleuchtungseffekt, ein Reflex, eine diskrete Illumination.

Ganz im Wesen dieser keramischen Neubewegung mit ihren ausgesprochenen Natürlichkeitstendenzen und ihrer Abkehr vom Stilatlas lag die Zuwendung an alte vergessene Techniken der Bauerntöpferei. Die Erholung an rustikalen und primitiven Wirkungen ward hier reichlich geboten und dazu eine naive ungezierte Farbenlust.

Professor Läuger in Karlsruhe, einer unserer erfolgreichsten Keramiker, Frau Schmidt-Pecht in Konstanz, Hildegard Lehnert in Berlin haben bäuerliche Fertigkeiten von heiterer harmloser Wirkung wieder zu Ansehen gebracht.

Läuger dekoriert vornehmlich mit der Gießbüchse. Auf dem grünen Grund seiner Vasen und bauchigen Krüge werden mit ihr simpele natürliche Motive aufgegossen, die in leichtem Relief sich abheben, langstielige Blumen- und Blütenzweige oder windgeschüttelte Bäume oder auch reines Linienornament verästeter, verschnürter, farbiger Strähnen, die sich um das Gefäß flechten. Auch Kacheln macht Läuger und Kachelkombinationen aus einem Mittelfeld mit einem Naturstück, z. B. einem verschneiten, dürrästig starrenden Baum und dazu umrahmende Fliesen für Kaminverkleidungen. Läuger ist kein Mann der Nuancen, seine Farben, das Blau, das Grün, das Braun stehen ungebrochen und robust da. Und er fängt in seinen letzten Arbeiten sogar an, etwas bunt zu werden.

Eine andere Bauerntechnik ist das Hineinschneiden von Mustern in einen den ursprünglichen Tongrund deckenden Überguß. Ähnlich ist das wie die primitive Verzierungsart, die in poliertes Holz Ornamente einkerbt, die nun aus dem natürlichen Holzton sich herausheben. Wie sich solch schlichte Technik mit Delikatesse handhaben und zu verfeinerter Wirkung steigern läßt, das zeigt Schmuz-Baudiß, dem wir später noch in der Revue des Porzellans begegnen werden. Er macht aus den naturalistischen Motiven der Blätter und Pflanzen wirklich ein Ornament. Es ist kein Zufallsschmuck, den er auf die Gefäße streut, er läßt das

Ornament organisch je nach dem Platz, auf den es kommt, ob am Hals oder an der Leibung seine stilisierte Form gewinnen, und warme und weiche Farbenwellen tragen es.

Neben dem Steinzeug und der Irdenware ist auch im Bereich des edelsten keramischen Materials, des Porzellans, vieles neu geworden.

Der Anfang eines neuen Porzellanstils für Europa ward in Kopenhagen gemacht. Und auch hierbei standen China und Japan Pate. Als schmückende Technik fand man die Unterglasurmalerei, die nicht mehr wie die ältere Überglasurmalerei auf eine Vase ein Bild setzt, wie man ein Bild an die Wand hängt, sondern die im Brand völlig mit dem Material zu einem organischen Ganzen verschmilzt. Die Handschrift für diese Malerei lernte man in japanischer Schule. Keine gerahmten, stofflichen Darstellungen galten mehr, nur noch Motive aus der Freiluftnatur, Blätter, Blütenzweige, kleine Lebewesen, Fische, Schnecken, Libellen, lässig, in der Grazie momentaner Bewegung hingesetzt und von erlesener Zartheit in den schimmernden, milchigen, weiß-graublauen Tönen.

Außer solchem impressionistischem Dekor fertigen die Kopenhagener Manufakturen (es gibt die königliche mit dem Zeichen der drei Wellenlinien und die private von Bing u. Gröndahl) auch rein koloristische Poterien, besonders Vasen mit schmelzenden Kristalleffekten, moiréglänzenden Eissternchen von seltenem Wohllaut aller farbigen Register.

Neben dem dänischen Porzellan verdienen die dänischen Fayencen Hermann Kählers mit gutem Lüsterspiel Erwähnung. Auch Schweden hat keramischen Ruhm. Sein Porzellan geht unter dem Namen Röhrstrand. Natürlich herrscht hier auch Unterglasurmalerei, oft von raffiniertem Reiz, so, wenn weiße volle Blüten schaumig in tief dunkel spiegelndem Grunde schwimmen, manchmal aber werden etwas süßliche Farben und gezierte Formen bevorzugt. Nicht ganz sicher und taktvoll ist ferner die Heranziehung des Figürlichen. Oft werden Frauengestalten in riskierter Haltung und fataler Verrenkung zu den Henkeln verwendet, die man nur mit dem Gefühl der Angst um die zerbrech-

liche Hüfte faßt. Der Henkel aber soll, wir empfinden in solchen konstruktiven Dingen heut sehr genau, das Gefühl unbedingter Sicherheit geben, und er muß organisch aus dem vollen Körper der Gefäße herauswachsen. An dieser Stelle läßt uns die schönste Nymphe kalt.

Dem nordischen Vorbild folgten die königlichen Manufakturen allerorten. Gerade die ruhmreichste an Tradition, die Manufaktur von Sèvres, erkannte zuerst, wie gefährlich und unfruchtbar ein träges Einrosten in der alten Gewohnheit ist, und sie ging die neuen Wege. Vollendet meistert Sèvres — die Weltausstellung zeigte das — alle Künste der Unterglasurmalerei, der Überlauftechnik, des kristallinischen Dekors.

Zögernder begann der Umschwung in Deutschland. Doch heute hat auch Meißen die Kopenhagener Lehren aufgenommen und ausgebildet, und Berlin zeigt geflossene Glasuren und Gefäße mit Eiskristallen. Dadurch, daß sich Berlin Schmuz-Baudiß gewonnen hat, steht zu erwarten und zu hoffen, daß vielleicht auch von unserer Manufaktur einmal eine originelle Anregung ausgehen könnte!

Man kann von Keramik nicht sprechen, ohne ihre Dienste für Plastik und Architektur zu erwähnen.

Unvergeßlich werden jedem, der auf der Weltausstellung war, der Reigen schlanker Sèvres-Biskuittänzerinnen sein, die Léonards graziöse Kunst gebildet.

Die preziösen Schäfer und Schäferinnen des Rokoko, die im galanten Pas de deux auf dem blumenbekränzten Sockel erstarrt scheinen, werden hier abgelöst durch Gestalten von lebendigem Gliederfluß, die von den Serpentinwogen der Schleiergewänder umwallt, natürlich zu schreiten scheinen, sich wiegen und sich neigen.

Auch das Steinzeug ist als Material für Plastik verwendet worden.

Ein sehr interessanter Steinzeugplastiker war Jean Carriès, dem Borrmann in seiner Monographie eine ausführliche Charakteristik widmet. Ihn reizte am Material die dankbare farbige Wirkung, die Möglichkeit, den lebendigen Eindruck zu steigern.

Er machte Körper von frappanter Wirklichkeit, aber er hatte auch phantastische Neigung zu seltsam visionärer Gestaltung. Spukhafte Masken, merkwürdige animalische Mischwesen, die aus den Versuchungen des heiligen Antonius zu stammen scheinen, locken ihn. Ein Banner momentanen Lebens ist ferner Falguière, dessen berühmte Gruppe „Heimkehr aus der Schule“ mit ihren blaugrauen Tönen, ihrer Gewandbehandlung, der Charakteristik der Gesichter, der natürlichen Leichtigkeit der Bewegung, zeigt, welche gegenständliche Kraft dem Steinzeug innewohnt.

Die plastische Ausstellung läßt sich um einige Namen noch vervollständigen, die Borrmann nicht anführt, um die Künstler Desjean und Hötger. Beide sind Impressionisten, Virtuosen der plastischen Skizze; den flotten Wurf des Pariser Croki's, wie ihn die Zeichner Willette, Steinlen, Cheret zeigen, übertragen sie auf ihre Modellierungen. Und für solche leicht gegebene Art eignet sich das anspruchslosere Material vortrefflich. Desjean ist der Künstler der Eleganz, der großen Welt, des Frou-Frou. Frauen, die sich in einen tiefen Sessel schmiegen, daß sich die Volantwellen des Rockes um sie breiten; die Parisienne mit tänzelnden Schritten, die sich den Rock graziös mit beiden Händen rafft, sind seine Heldinnen und er bildet sie in Terrakotta, leicht, mit matten, verwischten Farben und einem staubigen Goldglanz überhaucht — Tanagra-Figuren up to date.

Hötger ist schärfer, er sieht nicht nur nach den gutgeschnittenen Röcken, er liebt nicht nur die Rue de la Paix. Ihn interessieren alle Typen, und die Montmartretypen, die Camelots, bummelnde Bohémiens, der flanierende „Sous-Off“ erst recht, er ist ein plastischer Illustrator zu Bruants Liedern „Dans la rue“, und seine kleinen Statuetten sind sprühend lebendig, daß man den Argot zu hören meint.

Die Lebendigkeitswirkung bestimmt die keramische Plastik. Ihr höchstes Ziel erreicht sie unbestritten in den Tiercharakteristiken des Kopenhagener Porzellans. Diesen Tiergarten, der gleich gut von der königlichen Manufaktur und von Bing und Gröhndahl beschickt ist, wird man nicht müde zu bewundern. Da gibt es

das tappige Ungeschick junger Hunde, die kokette Grazie sich dehnender Katzen, listig lauernde Füchse, blinzelnde in sich eingeduckte Enten, die ungeschlachte Groteske der Robben und der Nilpferde.

Diese Tierplastik hat in Deutschland Nachfolger gefunden. Die Bunzlauer Manufaktur, die sich jetzt neu regt und gute Kristallglasuren macht, versuchte sich an ihr. Es sind vortreffliche Modelle, die ihr August Gaul, der ausgezeichnete Tierbildner, lieferte; aber die Materialausführung in glasiertem Ton mit übermäßig spiegelnden metallischen Reflexen stört. Im Porzellan kommen die weichen runden Konturen der Tierkörper viel besser heraus.

Wenig glücklich scheint die moderne Plastik in der Berliner Manufaktur. Man hat hier einen jungen nachdenklichen und sicher auch begabten Bildhauer Franz Metzner. Doch — „er denkt zu viel, die Leute sind gefährlich", er ist ein Philosoph in Porzellan, aber für die Darstellung von Lebensrätseln, Sphinxen, Fernand Khnopffscher Mysterien ist dies Material doch zweifellos das ungeeignetste.

Eine große Bedeutung hat die Keramik für die Architektur gewonnen, vor allem durch die Verwendung der glasierten Kacheln. Starke Übertreibungen kommen hier freilich vor. Eine Fassade ganz in verschiedenartigem Steinzeug auszuführen, wie es Bigot in der Avenue Rapp tat, hat etwas Spieleriges und Unruhiges. auch die Exzentriks in des Architekten Guimard Steinzeugkonstruktion verfehlen gegen den Materialtakt.

Als begleitende Mittel angewendet, bewähren sich jedoch keramische Ingredienzien vortrefflich. Als Friese und Wandfüllungen geben sie gute Wirkungen. Charpentiers Relief „die Baecker" für Außenfassaden, Heidersche Fliesen mit stilisierten Tieren, Läugersche Kacheln zur Bekleidung von Kaminwänden, bringen Leben und Bewegung in die Fläche.

Und dann sind die Kacheln der glücklichste Stoff für den modernen Eisenbau. Wie dankbar ihre Anwendung ist, kann man an den Billetpavillons der Untergrundbahn sehen. Das Eisengerüst baut sich leicht und sichtbar konstruktiv auf und

rahmt die Wände, die von grauvioletten geflammten Kacheln gefügt sind. Solche Fläche ist, ohne unruhig zu sein, immer in bewegtem Fluß, der warme Schein der spielenden Lichter geht über sie hin, und es gibt keine tote Stelle.

Diese Kacheln erfüllen einen der Hauptwünsche moderner angewandter Kunst: mit reiner Materialwirkung, ohne angehängtem, aufgesetzten, sekundären Schmuck, dekorativ zu sein.

Von der gläsernen Kunst.

Eine der edelsten Provinzen des Kunstgewerbes erschließt sich in der Schilderung moderner Gläser und ihrer Meister, die ein ausgezeichneter Kenner, der Direktor des Nordböhmischen Museums zu Reichenberg, Gustav Pazaurek, in den Monographien des Kunstgewerbes gibt. Er hat eine wahre Schatzkammer aufgebaut mit Vitrinen, in denen eine verwirrende Fülle der Beispiele alle die phantasievollen Glasvariationen spiegelt, die die künstlerische Sehnsucht unserer Zeit hervorgebracht, und zwischen ihnen stehen anregend, Vergleichs- und Entwicklungs-Assoziationen weckend, besondere Stücke alter Kunst, die der kundige Museumsverweser aus seinen Schränken beigesteuert. Pazaurek ist nicht, wie die Amateure im dekorativen Land ein lyrischer Genießer, der den Formen und Farben sich hingibt und denen das Objet d'art zur Seelenstimmung wird; seine Art ist es auch nicht, mit den Mitteln der écriture artistique die Reize koloristisch spielender Gläser nachempfinden zu lassen. Bei ihm heißt es „il faut être sec"; sehr sachlich, streng prüfend, unbestochen durch suggestiven Charme tritt er an die Dinge. Er genießt weniger, als daß er bewertet. Er ist kein Schwelger, er ist ein Expert. Und dabei hat er, was für die Beschäftigung mit dem modernen Kunstgewerbe eine zweckvolle Mischung ist, Sinn für wirtschaftliche Faktoren. Er sieht, gleich Lichtwark, die Konstellationen im Kunstgewerbe nicht nur als Ästhetiker, sondern auch als Nationalökonom. Und da liegt es für ihn freilich nahe, bei dieser Gelegenheit besonders interessiert sich gerade für die Produktion seiner nordböhmischen Heimat einzusetzen.

Er gibt, was man in unseren dekorativen Zeitschriften selten findet, einen reichhaltigen, sehr instruktiven Überblick über die rege Tätigkeit der böhmischen Manufakturen. Vor allem die Werkstätten von Haida und Steinschönau, — Namen, die vielen sonst recht Kundigen fremd dem Herzen wie den Ohren sein mögen — werden gründlich in ihren Betrieben dargestellt. Durch Zufall bin ich, von ruhevollen Dämmerwochen in den böhmischen Wäl-

dern her, nicht ganz unbewandert in diesen versteckten, der Allgemeinheit unbekannten Winkeln. Ich habe auch gesehen, welcher Reichtum von Können und welche Tradition hier herrscht. Und sehr nachdenklich erschien es mir oft, mit welchem Anspruch manchmal in den Blättern ein Glas mit Künstlersignatur abgebildet wurde, während hier von kleinen namenlosen Handwerkern in Hütten mit überhängendem Schindeldach Arbeiten, die auffielen, gemacht werden. In Steinschönau, dem Glasmacherdorf, trat ich in eine enge Stube, in der ein bescheidener Mann an seinem Werktisch saß und das Gravierrädchen über Dosen und Gläser schnurren ließ, und unter seiner Hand entstanden Dekore von hoher Vollendung. Er arbeitete für Lobmeyr in dem prunkvoll emblematischen Königsstil, der modernem Empfinden allerdings fremder ward, aber das Können war imposant. Doch auch jene Vorliebe für einfache organische Materialreize ließ sich hier befriedigen. Ich fand das beste Bierglas, das ich je gesehen, einen schlanken Becher mit vier nach innen gedrückten Buckeln, organisch, als habe der Griff sie gebildet, die Hand des Trinkers schmiegt sich in die Vertiefungen, und das goldhelle Pilsener schimmert glitzernd in diesen Kristallsphären.

Daneben natürlich gibt es einen Überfluß schlimmer Massenproduktion, die an dem alten Übel leidet, in der Ausstattung aufzutragen, ohne den Takt wirkungsvoller Beschränkung einen Dekor auf den anderen zu setzen, rohe Übertreibungen und Effekthascherei zu kultivieren, die Gattung zu bevorzugen, die nach mehr aussehen soll, als sie wert ist. Die vortrefflichen österreichischen Fachschulen, in die uns Pazaurek gleichfalls interessante Blicke verstattet, treiben zwar strenge Zucht. Aber ihr Einfluß und ihre Pädagogik zeigt sich in den industriellen Betrieben doch noch nicht vorherrschend. Der Wunsch, schnell zu verdienen, große Massenabschlüsse zu machen, für den groben Geschmack überseeischer Kolonien billige Blenderware mit hohem Nutzen zu fabrizieren, ist doch bestimmender als der Ehrgeiz, in langsamer und zunächst natürlich unlohnender Arbeit Geschmacksproduktion nach strengeren Maßstäben zu pflegen.

Pazaurek spricht ähnliches selbst aus, aber in sehr schonender

Form. Er sieht, während er Köpping, Tiffany und Behrens puritanisch mustert und an ihren Schöpfungen das Negative (Mangel an Materialgerechtigkeit durch die Lichtundurchlässigkeit und die übergroße Empfindlichkeit) stärker betont als die unleugbaren optischen und formalen Reize, seine Heimatsprodukte mit viel milderen Augen an. Unter den Abbildungen, die er von den böhmischen Werken gibt, ist sehr, sehr viel, was man getrost als „Gegenbeispiel" bezeichnen könnte.

In reinere Provinzen treten wir, wenn uns Pazaurek in die Werkstätten der Künstler führt, die ihre Arbeiten als „pièce unique" machen. Zwei Stilarten werden hier unterschieden, der Glasstil und der Kristallstil, der eine, am charakteristischsten durch die venetianische Kunst vertreten, behandelt das Glas in warmem Zustand in der Hütte, an der Flamme, durch Blasen, Biegen, Kneifen, der andere veredelt das in der Form fertige kalte und feste Glas durch Schliff, Schnitt, Ätzung, Bemalung. Beide Stile sind gleich materialgerecht, da das Glas ja zwei Aggregatzustände hat. In einem anregenden Überblick verfolgt Pazaurek die historische Entwicklung dieser Stile in Deutschland und Böhmen, das Schwanken der Vorherrschaft zwischen ihnen, und er führte geistreich aus, daß der Krystallstil dem Norden eigentümlicher und durch die Tradition stärker vorgezeichnet sei als das venetianische Genre. In seiner temperamentvollen Parteinahme bevorzugt er denn auch die Künstler, die das kalte Glas veredeln, wie Gallé und Daum in Nancy vor denen, die sich ausschließlich der Magie des Glasofens ergeben, wie Tiffany und Köpping.

Mit einer reichen Ausstellung ihrer Werke werden die Künstler vorgestellt. Gleich zu Beginn des Buches empfängt uns die Reproduktion der Köppingschen Radierung seiner eigenen Gläser. Traumzarte Wunderblumen ätherfein geblasen sind es, märchenhaft auf fadendünnem Stengel, der vom Hauch bewegt erscheint; Kelche wiegen sich darauf mit gewellten Rändern, und eine gedämpfte tiefe Farbenmusik spielt um sie. Rauchig erscheinen sie, wolkig und schwimmend in verhüllter Koloristik; die Übergangstöne fluten in jenem verlöschenden Feuer, das alten

verblaßten und doch unversieglichen Stoffen eigen — letztes Aufleuchten.

Häufig wachsen von dem Stengel schmale Glasblätter auf, schwertspitzige Halme, sichelförmige Ranken, in wunderbarer Delikatesse der Biegung, in einer Linienschmiegsamkeit, die klingt und singt. Man darf diese Gläser nur am Rande des Fußes anfassen, so daß die Platte zwischen der Spitze des Daumens und des Zeigefingers ruht, wie es die Trinker auf altniederländischen Bildern mit den „Venediger" Gläsern tun. Natürlich ist eine gewisse Hyperästhesie ihre Note und zweifellos verkörpern sie „unfruchtbare Schönheit"; eine „Weiterbildung" ist, da hat Pazaurek ganz recht, von ihnen aus nicht mehr möglich. Sie sind fin de race, letzte kranke Verfeinerung. Aber Stimmung wecken sie in dem müden Vergänglichkeitszauber, der um sie weht und Assoziationen kommen aus ihnen; an die schwindsüchtigen Traumschönheiten Edgar Allan Poescher Frauengestalten denkt man und an die unwirklichen Steigerungsgenüsse der Paradis artificiels des Baudelaire. D'Annunzio versteht solche Werte zu würdigen. Das Gedicht in Prosa auf das Glas von Murano fällt mir ein: „in reiner Konkavität das Leben des menschlichen Atems tragend, in seiner Durchsichtigkeit mit Wasser und Himmel wetteifernd, der violette Rand gleich den Quallen, die auf dem Meere treiben, einfach rein ohne anderen Schmuck als diesen bläulichen Saum. Und warum es so schön war, hätte niemand sagen können nicht mit einem, nicht mit tausend Worten. Und sein Wert war gleich Null oder unberechenbar, je nach dem Auge, das es betrachtet."

Stimmungsreiz ist auch der Charakter der Tiffanygläser. Pazaureks strenges Merkertum hat gewiß recht, wenn er ihnen vorwirft, daß sie die Haupteigenschaft des Glases, die Lichtdurchlässigkeit, völlig aufgeben und auf seine Kosten die intensive Lüsterwirkung der Oberfläche setzen. Dies dicke Favrilglas ist aber eigentlich ein Material für sich, eine Art Email, ein metallisch schimmernder Glasfluß, ein besonderer Stoff von neuer Eigenart, der vielleicht nur nach einem eigenen aus seinem Wesen gewonnenen Maßstab zu messen ist. Diese Gefäße, Schalen, Vasen, langhalsige flache Flaschen, Kolben in Kürbisform, stellen

koloristische Variationen so unerhörter Art dar, daß sensitive Menschen sich dieser Musik völlig hingeben müssen. Die Farben triefen, sie scheinen sich gegenseitig aufzusaugen, zu durchdringen, eine in der andern neu aufzuleben; wie das irisierende Fluten von Meereswellen geht es über die Fläche. Die schillernden Farbenwunder der Tiefsee scheinen ans Licht gebracht, der matte Opalglanz des Perlmutters leuchtet. Seltsame Mischung liebt Tiffany, das gallertige Graugelb der Auster, das verschwimmende Violett der Medusen, die Sterbefarben der Orchideen, rauchig gelbe Bernsteintöne, hellbräunliche Schildpattadern. Alle Nuancen klingen ineinander; Amethysttöne verklingen in Opalwogen, Pfauenfedern schwimmen auf Smaragdgrund; um Schalen von fahlem Grün spinnt sich ein Liniennetz wie Blutgeäder, rotgelb gleich dem vergehenden Herbstlaub. Manche dieser Lüsterreize hat sich die böhmische Glashütte Klostermühle erobert. Ihre Gefäße, die Pazaurek eingehend analysiert, die Papillongläser mit dem Glanz der Schmetterlingsflügel, ihre metall-violetten und Rubinphänomene zeigen „die ganze Stufenleiter von Metallreflexwirkungen, vom leichten Muschelfarbenschimmer und dem Irisglanz antiker Ausgrabungen angefangen bis zur höchsten Steigerung, vergleichbar einer im Feuer angelaufenen Stahlklinge, einem im Sonnenschein glitzernden Rosenblattkäfer oder einer Auswahl der leuchtendsten Kolibrifedern."

Uneingeschränkt vertragen wir uns mit Pazaurek in der Abteilung Nancy vor den Kunstwerken Gallés und Daums. Vor diesen Gläsern, die aus verschiedenen Schichten in Überfangmanier bestehen und die ihren platisch-farbigen Dekor durch den Schnitt erhalten, spendet unser Cicerone rückhaltlose Anerkennung.

Wie die großen französischen Keramiker, vor allen Bigot, ihre künstlerischen Ahnen in Ostasien haben, so auch der Maître Verrier von Nancy. Die chinesischen Tabakfläschchen aus mehrfarbig übereinander geschichteten Glasmassen, aus denen dann die Schmuckmotive herausgeschnitten wurden, waren Gallés Vorbilder. Er erwarb sich diese Technik und bildete sie in raffinierten Komplikationen aus, eine Ahnung dieser technischen Spielarten geben

schon die Namen: „Marqueterie sous und sur verre“, Christaux intarsiés, brochés, patinés.

Dieser Glasschnitt liebt marmorierte Wirkungen, mineralische Gänge gleich dem Bruch eines edlen Gesteins, aber er bevorzugt vor allem Naturmotive, Blumen und Tiere: „fleurier à l'épiderme des vases“ ist seine künstlerische Sehnsucht. Orchideen blühen in mattvioletten Tönen auf, Libellen und Schmetterlinge wiegen sich und verhauchen ihre leuchtenden Farben in dem gedämpften Grau des Untergrundes wie in dämmerndem Abendschatten. Naturstimmungen sind diese Gläser, die Gefühle der Tageszeiten sollen sie in einen Akkord verdichten; Gallé selbst spricht sich bewußt darüber aus. Er kommentiert in den Katalogen der Ausstellungen seine Arbeiten selbst, er gibt ihnen Namen, wie le crépuscule du matin, bezeichnet sie als Variationen Baudelairescher Verse; analysiert seine „études de verrier“ nach ihren Ingredienzen: „rouge d'algue, pourpre d'orchis, vert de cédrat, agate blonde, bleu de lavande, bleu fin de nuit.“

Wie alle französischen Dekorativen liebt er das Artistische literarischer Anklänge, seine Gläser tragen Motti aus Maeterlinck, aus Victor Hugo, aus Verlaine, und über dem Schaustück auf der Weltausstellung, dem Glasofen, stand ein Hesiodvers.

Technisch ist der Gallérichtung eng verwandt die Art der Daum frères. Auch sie arbeiten mit Überfanggläsern, manchmal zeigen die Wände fünffache Schichtung verschiedener Glaslagen. Die Motive werden gleichfalls durch den Schnitt herausgeholt. Eine große Zahl von Abbildungen führt Beispiele solcher Daumgläser vor: Vasen mit Glycinen, Tulpen, Margueriten, Clematis, Krokus, auch mit dem ganz einfachen Dekor der Herbstblätter. Auch die diskrete Art, eine Landschaftsstimmung, eine Schnee- oder Regenszenerie ganz unstofflich als dekorativen Farbenwert zu geben, (Ähnliches findet sich beim Kopenhagener Porzellan) wird gut illustriert.

Weniger glücklich erscheint die figürliche Dekoration mit Lohengrin- und Tristan-Motiven, und ganz einverstanden wird man mit der Pazaurekschen Ablehnung der unfruchtbaren Glasscherze in Enten- oder Fischform sein.

Aus reicher Kenntnis heraus werden dann auch die weniger allgemein bekannten Künstler der Gallérichtung charakterisiert. Unter ihnen ist sehr beachtenswert E. Leveillé, dessen mehrfach überfangene Vase mit dem geschnittenen Motiv: „Polyp auf dem Meeresgrund" im Nordböhmischen Gewerbemuseum steht.

Das Überfangglas wird dann noch besonders in einer belgischen Glashütte in Val Saint Lambert gepflegt. Die Gallétechnik gilt hier, und dazu kommt für den Liniendekor der Einfluß Van de Veldes. Charakteristisch für Val Saint Lambert sind die durchgeschliffenen Überfangvasen, deren Linienwindungen in der Grundfarbe durch die obere Schicht hindurchleuchten. Ein interessantes Vorbeispiel dazu zeigt Pazaurek in dem Biedermeierglas aus Rubinfarbe, milchweiß überfangen; die Ornamente sind in die deckende Milchglasschicht bis zu dem roten Untergrund hindurchgeschliffen, und liegen nun tief glühend in der hellen Fläche. Schließlich wird dem Gallévorbild noch eifrig in den Meisenthaler Verrerien in Lothringen nachgestrebt.

Fast alle die Gläser, die wir durchmusterten, waren nicht eigentliche Gebrauchsgläser, jedenfalls keine Trinkgläser; sie stellten entweder, wie viele Tiffanyvasen und wie die Köppingbijoux reine Schaugeräte, Farben- und Formnüancen für das Panneel dar, oder sie dienten den Blumen. Vor allem die Gallégefäße bieten feinfühligen Händen anregende Themen zur Anordnung langstieliger Blumen, zu Kompositionen, die der Stimmung des Gefäßes den vollendenden Einklang geben.

Da aber das moderne Kunstgewerbe die ausgesprochene Neigung für tätigen Lebenszusammenhang hat, da es ihm im Grunde viel mehr darauf ankommt, Utensilien zu veredeln und sinnvoll auszubilden, als l'art pour l'art-Objekte zu schaffen, so wird außer den Gläsern, die reinen Schönheitswert bedeuten, auch das Trinkglas für die Tafel in mancherlei Variationen behandelt.

Hier kommt jener oft schon betonte Zug moderner Geschmacksbestrebungen zum Ausdruck, das Ornamentale, die Dekorierung möglichst zu meiden und die Schönheitsnüance in der organischen Form zu suchen, in der ästthetischen Befriedigung durch Proportionen. Es kommt bei einem Trinkglas nicht auf die Ausstattung

mit Überfang, mit farbiger Tönung, mit Schliff oder Schnitt (möge er noch so kunstreich sein) an; das Trinkglas ist kein Schaugerät, sondern ein Gefäß, das seine Bestimmung erst erfüllt, wenn es gefüllt ist. Die Füllung gibt ihm die schönste Farbe. Darum ist es am besten aus weißem Krystall. Dagegen verstoßen die in ihrer Figur außerordentlich graziösen Likörgläser Köppings, die amethystfarbene, grüne und grauopalisierende koloristische Etuden spielen und damit natürlich die Farbe der köstlichen Essenzen, der grünen und gelben Chartreuse, des goldbraunen Curaçao, der Grand Marnier-Trikolore überwinden. Seltsam, daß diese Gläser eines Sensitiven gerade jenen, den Sensiblen besonders eigenen Zusammenhang der Sinneswahrnehmung mißverstehend hemmen und beeinträchtigen. Der Geschmack wird durch die falsche Farbe befremdet.

Das Trinkglas soll als dienendes Gefäß sachlich sein, ein übertriebener Aufwand mit sekundärem Schmuck kommt ihm nicht zu, seine reinste Schönheit ist die äußere Schmucklosigkeit und die Wirkung durch den gelungenen Wuchs. Die Schönheit eines Glases ist seine gute Figur.

In dieser Erkenntnis haben auch fast alle Komponisten moderner Trinkgläser die Form und nicht die Ausstattung bei ihren Entwürfen betont.

Kolo Moser und Olbrich, die Wiener; Peter Behrens und Richard Riemerschmied, Bernhard Wenig, die Gruppe von Val St. Lambert sind besonders hervorzuheben.

Wenn man von der Figur eines Glases spricht, so hat man die Fußplatte, den Stengel, den Kelch zu unterscheiden, sie müssen in einen organisch lebendigen Zusammenhang gebracht werden, in dem ein Teil den andern gleichsam hervorzubringen scheint.

Das trifft am besten auf die ersten Gläser von Peter Behrens zu. In ihnen ist Rhythmus. Die Fußplatte wölbt sich zum Mittelpunkt und entsendet in natürlichem Wachstum den Stengel, der (nach dem berühmten Säulenmotiv) in allmählichem, für das Auge lebendig und interessant bewegtem Übergang an- und wieder abschwillt und nachdem er sich ausgewachsen, gleichsam ausstrahlend zum Kelch aufblüht. Diese Gläser geben eine gute

Illustration für das, was van de Velde „die Kraft der Linie" nennt; die Linien der Behrensgläser wachsen gewissermaßen aus ihrer eigenen in ihnen beruhenden und wirksamen Kraft. Man fühlt Energie in ihnen spielen und Funktionen sich betätigen, und dies Spiel der Kräfte gewährt dem Auge Anregung und Befriedigung. Auch Charakter haben sie, die Rotwein- und Burgundergläser sind kräftig, kurz, untersetzt, die für Mosel- und Rheinweine strecken sich freier in die Höhe und die Sektschalen wachsen in edeler Schlankheit überragend über die andern.

Pazaurek wird ihnen nicht gerecht, wenn er sie damit charakterisiert, daß sie „Köppings dünne Stengel beibehalten und die Kelche schwerer gestalten". Die Stengel der Behrensgläser sind stärker als die Köppings, durchaus tragfähig, und, wie ich aus vielfachen Trunkversuchen bestätigen kann, absolut stabil. Man empfindet auch bei ihrem Anblick keineswegs die Panik der Zerbrechlichkeit oder „Telegraphenstangen"-Impressionen, sondern festgegründet stehen sie, und ein Satz Behrensgläser auf weißem Damast oder hinter den verglasten Fenstern eines alten Schrankes gibt einen wunderbar harmonischen Sehklang.

Behrens selbst ist von dieser reinen in sich stimmenden Einfachheit dann sehr ins Abstruse abgeirrt. Seine schwerfälligen kolbigen Biedermeierpokale mit dickem Rubinuntergestell und die neuesten Gläser mit dem prahlerischen breiten Goldrand in fataler Putzsucht fallen verstimmend auf die Nerven. Alle Künstler des Glases sollten aber ihre Mission so auffassen, wie Gallé, der Maître Verrier von Nancy, der seine Bestimmung darin sieht: „pour adoucir les hommes".

ECHO DU TEMPS PASSÉ

Aus dem Porzellan-Säkulum.

(Gelegentlich einer Ausstellung alten Porzellans im Berliner Kunstgewerbe-Museum 1904).

Echo du temps passé umweht uns ... Rokoko, verstaubt und lieblich ... Was die Feinschmeckerei und den delikaten Parfümsinn der Stil-Amateure reizt, was voll koketter Sehnsucht sich auf Somoffs und Vogelers Bildern spiegelt, durch d'Alberts Abreise und Bahrs Crampus klingt, das steigt aus den Vitrinen voll alten Porzellans im Urbild auf, bald schelmisch-grazienhaft, von Amorettengekicher keck umspielt, bald pomphaft-feierlich in preziös-höfischer Repräsentation, bald lieblich-innig als bürgerliche Anakreontik.

Eine Kultur-Symphonie spielt sich ab, des Lebens Überfluß hallt sie wieder. Alle Vorstellungen, Neigungen, Geschmacksnuancen einer ganzen Epoche haben vielfältigste Ausstrahlungen in dieser Porzellankunst gefunden, und nie hat ein Material sich so bereit und fähig erwiesen, dem Jahrhundert den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. Das Leben, die Bilder, die Dichtung empfängt ein echtes Spiegelbild in den Figurinen aus Porzellan. Einen zierlichen Mikrokosmus stellen sie dar.

Theater spielen sie, Mummenschanz und Schönbartschwänke, Allegorien und emblematische Reigen führen sie auf. Die Belustigungen der Höfe, im bunten Bild beziehungsvollen Sinn zu suchen, schmeichelnde Gleichnispointe zu finden, kehren in der Porzellanwelt wieder. Und die Devise ist: mit Bedeutung gefällig zu sein. Die Bühne solcher Porzellanmaskenzüge ist die Prunktafel, auf der sich mit Dekorationen, Versatzstücken und der Staffage die Szene aufbaut. Vordem war Regisseur der Konditor und der Stoff Zuckerguß und Tragant. Nun ist es Porzellan.

Mannigfach wie in der großen Welt sind die Stoffe. Idyllen und Pastoralen, Lob des Landlebens, Winzerfeste, Trianonschäfereien, Park- und Gartenkünste werden aufgeführt. Aber bevorzugter noch sind für diese feierlichen Schaubilder die allegorischen

Huldigungen. Die altitalienischen Trionfi, die ihren letzten Nachhall in Goethes Maskenzügen, in den Tiefurter und Weimarer Apotheosen fanden, halten in Miniaturen hier ihren Kehraus. Wie Goethe vor der russischen Fürstin, die nun die Erbprinzessin von Weimar war, einen Maskenzug russischer Nationen aufmarschieren ließ, so huldigt Friedrich der Große der Kaiserin Katharina mit einem Porzellan-Ausstattungsstück, das figurenreich die Herrscherin in erhobenem Rundtempel zeigt, umschart von den Sendboten unterjochter Völker. Der galante Olymp steigt gern hernieder und seine Götter bewegen sich wie in der hohen Schule zu Versailles. Daneben blühen die leichten Tänze und die luftigern Spiele à la mode.

Der Carneval de Venise, die Gozzi-Lustspiele, die italienische Comedia dell' arte finden hier ihre Doppelgänger. Pantalon und Colombine intriguieren, Kartenfiguren tauchen auf, Larven erscheinen (die Augen werden dabei durch Brillanten markiert). Die Bühnenmotive der Zeit, die Liebesanträge, das belauschte Stelldichein, Postillon d'amour-Gewandtheit, das Billet doux verstohlen zuzustecken, werden variiert. Sehr beliebt ist der Mummenschanz der fremden Volkstracht. Romantische Ferne reizt. Und wie in der Dichtung der Zeit gern von entlegenen Zonen gesprochen wird, von den Völkern „weit hinten in der Türkei", vom Prinzen Heraklius und von der Mondstadt Konstantinopel, so wählen auch die Porzellanpuppen gern phantastische Tracht. Als zopfige Chinesen kommen sie, als spanische Tänzerinnen, als italienische Dudelsackpfeifer, als ritterliche Polen, als Muselmänner aus Tausend und einer Nacht mit dem krummen Säbel und dem Turban.

Doch so einseitig bleibt dies kleine Welttheater nicht. Es läßt auch die Masken des Alltags aufziehen. Wie Chodowiecki mit seiner scharfen Brille die Stände musterte, so holt es sich auch für seine Szene die Gewerke und Zünfte. Musikanten marschieren voran und es folgen die Schmiede, die Seiler, die Kesselflicker, die Bäcker und der Schneider auf dem Ziegenbock — eine liliputanische Meistersinger-Festwiese.

Von der Wiese nicht weit, in Büschen und Hecken, auf ver-

stohlenen Wegen blüht Arkadien. Der Schäfer putzt sich zum Tanz. Pan bläst die Flöte und das Hirtenzeitalter bricht von neuem an. Zu Leipziger Liedern wiegen sich Meißner Grazien. Blumen und Bänder gaukeln um Phyllis, und Damon überrascht die Schlummernde, als der kosende Zephyr ihr gerad' den Busen lüftet und das Röckchen hebt, daß man sie sieht „die weißen Strümpfe feingestrickt mit Blumenzwickeln ausgeschmückt". Belinde tänzelt im Porzellankleid, bestreut mit kleinen Blumen, kleinen Blättern und auf den Myrtenbäumchen sitzt ein kleiner Amor und zielt und trifft geschwinde die allerliebste Schäferin.

Alle Situationen der Lyrik, des Goetheschen Leipziger Liederbuches, der Hagedorn-, Voß- und Gleim-Anakreontik gewinnen im Porzellan zierliche Auferstehung, und die Vignetten der galanten Kleinmeister, der Gravelot und Moreau, der Geßner, Meil und Storck, die alle die Philosophie der Grazien lehren, kehren lebendig plastisch wieder in den Souveniers und Recessaires, den Bonbonnieren, den Flacons, den Büchschen und Tabatieren. Der Buchschmuck wird zum Lebensschmuck.

Den ganzen Umkreis äußeren Lebens schöpft die Porzellankunst aus. Die höfische Welt spiegelt sie wie die Bürgerstube. Sie ist wirklich abgekürzte Chronik des Zeitalters. Das galante Sachsen erkennt man besser als aus Memoiren und Geschichten mit einem Blick auf die Kändlerschen Krinoline-Figuren. Kändler ist der Mode-Skulpteur des Augustäischen Hofes. Er verewigt den Typus der „grande dame". Und seine Modellierungen sind voll Geist und Geschmack. Großzügig formt er die Reifrockwölbungen und nutzt ihre Höhen nnd Tiefen ornamental aus. Koloristisch nuanciert er, und er erreicht mit leuchtenden Dekoren auf tiefem Grunde die Lusterwirkungen des Email cloisonné.

Kändler belauscht seine Damen im preziös-zeremoniellen Tageslauf. Sie stehen in majestätischer Positur, sie thronen pompös im schweifigen Fauteuil, den à la mode-Mops auf dem weitläuftigen Schoß; der Petit-Maître erstirbt vor ihnen im Handkuß und lispelt mit aimablem Gesicht seine Devotion, der Kammermohr erscheint von links mit der Schokolade. Und dann trifft man die beiden in der Assemblée wieder am Spieltisch, auf dem die

Kerzen brennen und die Dukaten rollen. Doch auch — seltsam genug — indiskrete Heimlichkeiten verrät die höfische Chronik. Sie kompromittiert den starken August in den schwachen Stunden seiner Gicht, von seinen Töchtern am nackten Bein gerieben, und von Flaschen umringt, in denen kein Malvasier ist.

Sprühender als der Hofstil Vieux Saxe ist die Mondaine von Nymphenburg. Dort Versailler Schloßstarre, hier Klein-Trianon und Watteau. Diese Figuren sind voll vibrirender Bewegung, mit karessantem Griff gefaßt, sie wehen daher im Schwung ihrer Schleppe, sie stehen da in frappanten Silhouetten, ein Lächeln liegt über ihnen, Esprit und Charme umsprüht sie. Und dies Nymphenburger Frou-Frou kehrt seelenwandernd heute wieder in den modernen Frauen-Impressionen der Desjean, de Feures und des Fürsten Troubetzkoi.

Von den Fêtes galantes und den Robes de la cour kann man dann in die bescheiden trauliche Enge der bürgerlichen Interieurs einkehren. Die Genügsamkeit und die Familien-Innigkeit der Vosseschen Landpastoreien und der Chodowieckischen Bourgeoisien mit ihrer Mischung treuherzlichen Philistertums und Sentiments für den Hausgebrauch hat auch in der porzellanenen Welt ihre Provinz. In den kleineren deutschen Manufakturen, in Höchst und in Ludwigsburg, haben Johann Peter Melchior und Christian Wilhelm Beyer dies Genre beschaulich gepflegt.

Goetheverse sprechen ihre Stimmung aus:

Hier sind wir denn vorerst ganz still zu Haus,
Von Tür zu Türe sieht es lieblich aus;
Der Künstler froh die stillen Blicke hegt,
Wo Leben sich zum Leben freundlich regt.
Und wie wir auch durch ferne Lande ziehn,
Da kommt es her; da kehrt es wieder hin;
Wir wenden uns, wie auch die Welt entzücke
Der Enge zu, die uns allein beglücke.

Häusliche Behaglichkeiten bilden diese Künstler: Familien beim Vesperbrot, das Hündchen zur Seite; das junge Paar beim Morgenkaffee (die Schlußszene der „Abreise" mit ihrer echten Porzellan-

Situation wird dabei gegenwärtig), vor allem aber die Kinderstube mit fröhlichem Durcheinander zerdrückter Kissen, aufgewühlter Betten, dem Krabbeln und Krauchen der Hosen- und Hemdenmätze um die strahlende Mutter, die stolz das jüngste säugt, während der redliche Vater in der „Kalmankenen Jacke" glücklich zusieht.

Und weitere Blicke tun sich noch auf. Allerlei Getier erscheint, Raritätenkammern öffnen sich mit Wunderhöhlen voll kurioser Geschöpfe.

Monströse und phantastische Tierformen- und -Farben (Kopenhagen bevorzugt heut dagegen la noble simplicité) zeigt die Porzellanplastik des Rokoko. Wie beim Menschenmummenschanz sucht man auch im Tierballett das exotische Kostüm: die „Kalekuttischen" und „indianischen" Hähne mit ihrem Schillergefieder; den Wundervogel der Zeit, den buntgescheckten Kakadu, der als Vert-Vert sogar der Held eines Gressetschen Epos wurde; den Affen, der auf des Chinesen Schoß ehrbar sich füttern läßt.

Mit dieser Neugierneigung zu den Seltenheiten entlegener Länder eint sich ein naiver Hang zu dem Abarten überhaupt. Schaubuden-Sensation („um das Rinoceros zu sehn, beschloß ich auszugehn") herrscht, es ist das Zeitalter der Hofnarren und Zwerge. Und sie fehlen im Porzellanbild nicht. Zahlreich sind sie vertreten. Sie haben sogar einen Spezialsammler in Herrn Wilhelm Gumprecht gefunden, der mit ihnen und verwandtem Gelichter eine ganze Vitrine ergötzlich füllte.

Hier wimmelt es, wie auf einer Elendenkirchweih, von gebirgig verpuckelten Kurzbolden und hinkenden kleinen Unsälern; Kielkröpfe grinsen, Zwerge reiten auf Fledermäusen, possierliche Märchen-Sultane spreizen sich, so dick als groß, und groteske Räuber schleichen. Fabelgeschöpfe und monströse bestialische Kreuzungen tummeln sich durcheinander — Callotsche Phantasiestücke, Goyasche Capriccios in Porzellan . . .

Incubus, Incubus, tritt hervor und mache den Schluß . . .

Casanovas Glück und Ende.

Ich achte diese Welt nach ihrem Wert,
Ein Ding, auf das ich mich mit sieben Sinnen
So lange werfen soll, als Tag und Nächte
Mich wie ein ächzend Fahrzeug noch ertragen
... frei sein, atmen! Wie ein Schwamm
Die Welt einsaugen, über Berge hin!
Die Städte drunten, funkelnd wie die Augen!
Die Segel draußen, vollgebläht wie Brüste ...

Hugo v. Hofmannsthal:
Der Abenteurer und die Sängerin.

Hugo von Hofmannsthal hat in seinem venetianischen Maskenspiel vom Abenteurer und der Sängerin, farbig und klingend die schillernde Gestalt Casanovas über die Szene geführt, im flackernden Vibrieren des Temperaments, hinreißendem Charme des Augenblicks, verwegenem Reizen und Rühren; als den Hazardeur des Lebens stets mit vollem Einsatz, Galantuomo und Spötter, Erotiker und Zyniker. Neue Wißbegierde wurde uns auf diesen Menschen geweckt, der im achtzehnten Jahrhundert durch Europa seine glänzende Straße zog, wie ein Wirbelwind; der den tollsten Roman erlebt und das abenteuerlichste Ausstattungsstück voll jäh wechselnder Kulissen. Prunkende Höfe, fürstliche Rokoko-Boudoire mit Liebesgöttern in den Seidenfalten der Bleu-mourant-Gardinen und venetianischen Spiegeln in den Brokathimmeln der breitgeschweiften goldenen Betten, Feldlager mit Würfelspiel und Gelagen zwischen den Schlachten, Bleidächer Venedigs und Gefängnisse Londons, Spelunken und Alkoven der Niederung, dazwischen Ruhepausen der wilden Jagd, wo der Libertin statt Weiber Bücher sucht und die Lust verachtet. Und dann wieder auf die Kometenbahn, mitten in allen europäischen Händeln, bald der lustige Rat der Fürsten, die seinen gaukelnden Witz mit Gold aufwiegen, bald der raffinierte homme d'affaire, der mit der Phantasie und Intuition des Großspekulanten für seine Höfe verwegene Finanzoperationen schmiedet. Jeder Situation mit Geist, mit dem Degen, oder mit — Frechheit gewachsen.

„Ein Spielball in den Händen Fortunas," nennt sich Casanova,

der wahre Ritter des Glücks. In seinen Memoiren, die nicht nur „pikante Lektüre" sind, sondern ein reich fazettiertes Zeitbild geben, voll all der momentanen Reize des Erlebens, voll der Fülle der Details und der Requisiten, sprühend und funkelnd von Spott, Satire, spielender Komödienlaune, können wir das bunte Zickzack dieses Lebens über Freitreppen und Hintertreppen verfolgen.

Doch diese Memoiren führen nur bis 1777, bis zum 49. Jahre Casanovas. Die Aufzeichnungen des im „Irrgarten der Liebe taumelnden Kavaliers", in dessen Bild die Eitelkeit nicht fehlen darf, brechen mit dem Zeitpunkt ab, da sein Stern zu erblassen beginnt. Seines Alters Gegenwart, die der verwöhnte Welt- und Lebemann, abseits von Leben und Welt in dem stillen böhmischen Dux, mit Bitterkeit genoß, bis ihn der Tod aus diesem Asyl zur Ruhe leitete, mochte er wohl nicht mit der gleichen leichten Feder heiterer Selbstgefälligkeit aufzeichnen. Er mochte wohl die Seiten voll Grämlichkeit, krankhafter Empfindlichkeit, voll launischer Unzufriedenheit nicht den Seiten anhängen, die sein Porträt als glänzenden Eroberer, als den Abenteurer mit dem Kranz im Haar zeigen.

Er selbst teilte die „Tragikomödie" seines Lebens in drei Akte.

Der erste, vollste und reichste in vielen changierenden Bildern reicht bis zum Jahre 1763, bis zu dem Londoner Aufenthalt, der ihn zum erstenmal den Mißerfolg auch in der Liebe erfahren läßt. Den zweiten Akt bildet von Venedig 1783 aus die letzte Wanderfahrt des alten Bohémien, deren große Endstation gebührendermaßen Paris ist. „Und der dritte Akt wird unfehlbar hier in Dux ausgespielt. Alsdann wird die Komödie beendigt sein. Sollte man das Stück auspfeifen, so höre ich nichts mehr davon. Auf den Inseln der Seligen werde ich ausruhen von so vielen Kämpfen. Wer aber wird das Stück auspfeifen? Ich wage es zu hoffen: nur diejenigen, die schlechter sind als ihr Ruf."

Über diesen letzten Akt, für den liebevollen Beobachter der Menschlichkeiten von besonderem Interesse in seiner Ausklangsstimmung, ist jetzt sehr fesselnd durch den Casanovaforscher Victor Ottmann berichtet worden. Aus handschriftlichen Zeugnissen, Briefen und Nachlaßaufzeichnungen des gräflich Waldsteinschen

Archivs in Dux, läßt er lebendig sprechend Glück und Ende des Aventuriers aufsteigen. Und besonderen Stil hat diese Publikation dadurch, daß sie, eine posthume Huldigung für den geistreichen Erotiker und Bibliophilen (beides hat sich oft geeint) als intimer Privatdruck für die Gesellschaft der Bibliophilen ediert ist, fein geziert, geschmückt von Hirzels leichter graziöser Hand.

* * *

Um die Stimmung jenes Alters voll Unmut in dem fernen böhmischen Landstädtchen, der „ultima Thule", recht zu verstehen, muß man als Vorbereitung einige Blätter aus dem bewegten Abenteurerroman der Vergangenheit aufschlagen.

In der glänzendsten Schule wuchs Casanova auf. Der Rahmen seiner Jugend war Venedig, das Venedig von 1740, in dem die Courtisanen Hof halten, „nostre bene merite meretrice", und das Leben ein Fest ist. Casanova, das Schauspielerkind, das von früh an Gönner hat, dilettiert als Theologe und als Jurist, ehe er seinen wahren Beruf erkennt, ein Spieler des Lebens zu werden. Als Zwanzigjähriger hat er schon eine Irrfahrt durch alle Höhen und Tiefen mit den seltsamsten Erlebnissen in Corfu und im Orient hinter sich. Und als er dann völlig abgebrannt wieder nach Venedig zurückkehrt, kommt wieder ein deus ex machina, der in dieser Existenz nie fehlt, und hilft ihm in die Höhe. Nun ist Casanova Patrizierpflegesohn mit allzeit gefülltem Beutel und jetzt schlürft er aus dem Vollen: „Hatte ich bisher nur den Gesetzen genügt, so glaubte ich jetzt der Vorurteile spotten zu können. Ich hielt es für möglich, in einem streng aristokratischen Staat vollkommen frei zu leben. Erträglich reich, von der Natur gebildet, daß ich Eindruck machen konnte, Spieler von Profession, bodenloser Verschwender, gesprächig und immer sarkastisch, fern von aller Prüderie, rastlos, Verfolger aller schönen Frauen, jeden Nebenbuhler aus dem Sattel hebend, endlich nur die Gesellschaft anerkennend, die mich belustigte, mußte ich gehaßt sein. Da ich stets mit meiner Person zu zahlen bereit war, hielt ich alles meiner Person erlaubt."

Dieser junge Casanova scheint der Ahnherr jener Dandys zu sein, die Barbey d'Aurévilly in sein Herz geschlossen, von denen der Rausch der Überlegenheit ausgeht, die in allen Sätteln gerecht sind, mit dem Geist und dem Degen gleich bereit.

Sehr eitel ist er in äußerer Eleganz und Repräsentation und fast pedantisch in allen Garderobe-Dispositionen. Sorgfältig wird das Inventar für jede Reise aufgenommen. Einmal verzeichnet er genau spezialisiert acht Schirme, einundzwanzig Hüte, vier Garnituren Goldboutons und teilt sie nach ihrer Güte in Kategorien; Jabots und Manschetten sind aus kostbaren Spitzen, unter der üppig gestickten Atlasweste hängen reiche Berlocks. Der Apparat der Extraposten und Dienerschaft muß groß sein, daß die ganze Stadt zusammenläuft, wenn der „fabelhafte Fremde" in die Mauern zieht.

Dieser Dandy ist aber kein hohlköpfiger Geck, der mit dem äußeren Dekor sein Lebensinteresse erschöpft hat. Es ist nur eines seiner Requisiten. Seinen Beruf faßt er weiter: auf dieser Bühne in jeder Szene, ob er mit einem Abbé schöngeistig debattiert, ob er mit den Offizieren trinkt, ficht, reitet, ob er um eine Frau wirbt, stets die erste Rolle zu spielen. Nur das ist sein Element. Nur darin sieht er Leben.

Die Hauptstädte der Welt, Venedig, Paris, London, Wien, Petersburg, geben die wechselnden Prospekte. Mit vierspänniger Kutsche geht es durch die Welt, auf dem Bock der getreue Leporello le Duc, und im Innern Casanova, natürlich mit einer Rosalia, einer Corticelli, einer Redegonda an der Seite.

Als Vertrauten des französischen Hofes sehen wir ihn in Holland. Der Spieler, der das Geld, wenn er es hat, mit vollen Händen ausstreut, macht hier als Finanzdelegierter eine überaus geschickte Spekulation für die französische Kasse. Für ihn selbst fallen dabei dreihunderttausend Gulden ab, von denen er sofort vierzigtausend in Diamantschnallen anlegt.

Er gibt sich nie mit Kleinigkeiten ab, und wo er hintritt, springen alle Türen vor ihm auf.

Fortuna wendet aber auch manchmal ihr Antlitz, und dann geht's aus der Höhe gleich in die tiefsten Tiefen, wie damals

in Venedig, als man ihn wegen verdächtigen politischen Verkehrs mit dem französischen Gesandten aufhebt und unter die Bleidächer bringt. Aber auch dabei bewahrt er Haltung und Stil. Im Galakostüm, mit Tressen und Federhut, als ginge es zum Ball, von einem Dutzend Wächtern, wie von Trabanten gefolgt, schreitet er über die Seufzerbrücke. Und welche Energie und geistige Spannkraft in diesem Dandy steckt, das beweist die fast unglaubliche Flucht, die wie ein Kapitel aus Monte Christo erscheint.

Es fehlt in diesem Leben nicht an verwegenen Streichen, die von der Hochstapelei nicht fern sind. Casanova schlug Gold aus allen Minen. Die alte Marquise d'Urfé hat er geschröpft und ausgeplündert. Seine Überlegenheit und ihre Verblendung, der er ein Verjüngungselexier versprach, nutzte er lachend aus. Und wie die großen Hochstapler reizte ihn in solchen Affären nicht nur der Gewinn, den er nachher ohne Besinnen wieder in die Luft wirft, sondern das Wagnis des geistigen Spiels, die Souveränität, mit der er ein Geschöpf nach seiner Pfeife tanzen läßt, das Selbstgefühl, in dem sich seine Intelligenz wiegt. „Einen Narren hinters Licht zu führen, ist ein Unternehmen, das einen Mann von Geist ziert. Seit meiner Geburt habe ich einen unüberwindlichen Haß gegen diese Brut im Blute gehegt. Doch unterscheide ich sie von den dummen Menschen; diese liebe ich, wenn ihre Dummheit nur von vernachlässigter Erziehung herrührt. Ich habe unter ihnen wackere Menschen kennen gelernt und oft einen gewissen Geist im Charakter ihrer Dummheit entdeckt. Sie gleichen Augen, die sehr schön wären, wenn sie nicht den Star hätten."

Dann wieder begegnet man dem alten Proteus, wie er satt und übermüdet von der enervierenden Stagione am Stuttgarter Hofe unter den Tänzerinnen der italienischen Oper im Benediktinerkloster Marie Einsiedeln einkehrt und der Kontemplation sich hingibt. Er will sich den „Händen Fortunas entwinden": „Vollendeter innerer Friede ist das höchste aller Güter." Und in ähnlicher Stimmung sitzt er 1763, — er ist eben wegen einer schwierigen Wechselsache einem englischen Galgen verwünscht

nahe gekommen — in der Bibliothek von Wolfenbüttel, durch die Freundschaft des braunschweigischen Erbprinzen beschirmt und versenkt sich in tiefster Ruhe, „ohne der Vergangenheit oder der Zukunft zu denken“ in sehr ernsthafte Ilias- und Odysseestudien. Er sieht jetzt ein, daß es nur „sehr geringfügiger Umstände bedurft hätte, ein wahrer Weiser zu werden.“

Der Beobachter dieser Gestalt, der aus der richtigen Distanz sieht, wird auch in diesen Kloster- und Bibliothekintermezzi Bestätigungen des Casanovaschen Temperamentes erkennen, das stets den Augenblickseingebungen gehorcht, jeden Moment in voller Stärke konzentriert, ohne durch Erinnerungen oder Rückblicke sich ableiten zu lassen, und ihn für sich ganz ausschöpft, ob er nun in galanter, in gelehrter, oder politisch-strategischer Sphäre spielt.

Selbstverständlich hält ihn weder Kloster noch Bibliothek. Und bald taucht der Komet am Hofe Katharinas auf, dann probiert er das galante Polen, bringt ein Vermögen durch, erhält vom König Stanislaus August neue Subvention, ist nahe daran, sein Privatsekretär zu werden, besinnt sich aber keinen Augenblick, den mächtigsten Mann des Reiches, den Kronkämmerer, zu brüskieren und zu fordern, trotzdem das Duell mit Todesstrafe bedroht ist. Der Zweikampf wird ein europäisches Ereignis. Casanova schießt seinen Gegner in den Unterleib — „ich habe dem Kronfeldherrn von Polen den Bauch durchschossen, ich bin nicht selbst Edelmann von Geburt, aber ich selbst habe mich zum Edelmann gemacht“, erzählte er später stolz den Duxer Kleinbürgern — und die polnische Herrlichkeit ist aus. In Spanien dasselbe Spiel. Kurze Zeit glänzende Position am Hof zu Madrid, Verkehr in den vornehmsten Häusern. Ebenso jäher Umschwung, Zerfall mit allen und wie immer gleichzeitig damit völliger finanzieller Zusammenbruch. Er ist nahe daran, Uhr und Tabaksdose zu verkaufen; er will seine Trümmer nach dem Orient einschiffen. Doch — Widersacher, Weiber, Schulden, ach kein Ritter wird sie los — in Barcelona wird wieder einmal eine Frau sein Schicksal. Der Bankerotte greift nicht niedrig, er sucht sich die Geliebte des Generalgouverneurs von Katalonien aus. Das ist sein letzter großer Erfolg. Bald wird ihm immer

fühlbarer die Erkenntnis des „gewissen Alters, dem das Glück gewöhnlich nicht mehr hold ist und das die Frauen wenig schätzen". Er muß froh sein, daß er in Paris 1784, wieder aus Venedig exiliert, dem Reichsgrafen Waldstein und dem Fürsten Ligne begegnet, geistreichen Voltaireschen Edelleuten, denen diese Gestalt voll Witz und Erlebnis behagt. Der Graf bietet ihm Gastfreundschaft auf dem Schloß zu Dux und die Sinekure eines Schloßbibliothekars mit einem Jahresgehalt, das in der fürstlichen Höhe von tausend Gulden dem holländischen Finanzdelegirten von einst ein resigniertes Lächeln abnötigt, aber akzeptiert wird.

* * *

Der Fürst von Ligne zeichnet den Casanova dieser Zeit. Und dies Porträt gleicht wieder Barbey d'Aurévillyschen Helden „von der Rasse Don Juans und dem Äußeren einer Michelangeloschen Bronze". „Er wäre ein schöner Mann," sagt der Fürst mit fein charakterisierender Paradoxie, „wenn er nicht häßlich wäre! Er ist groß gewachsen wie Herkules, sein Teint ist afrikanisch, seine Augen sind voll Geist, aber immer sprechen daraus Erregtheit, Unruhe und Unwille, wodurch sein Aussehen etwas wild wird. Wenn man nicht das Glück hat, ihm zu gefallen, so wird er boshaft, mürrisch und höchst unangenehm. Mit einer Million könnte man einen auf seine Kosten gewagten Scherz nicht wieder gut machen."

Dux in seiner Beschränktheit hatte nun gar nicht das Glück, dem alten Weltbummler zu gefallen. Wie ein gefiederter Falke unter den Spatzen kam er sich vor, „exilé, isolé parmi les Barbares de Dux".

Wenn er sich unter seinen Büchern vergräbt, sich seiner ausgedehnten Korrespondenz hingibt, unter deren Adressaten sich große Namen der Zeit finden, Kaunitz, Zinzendorf, Graf Brühl, Prinz Karl v. Kurland; dann fühlt er sich noch ganz. Sein Witz und sein Geist beflügeln ihn, er reitet noch einmal die hohe Schule und fühlt sich wie in den besten Zeiten. Auch das Grandseigneurleben auf dem Schloß, das eine Welt für sich ist,

hat für ihn seine Meriten. Er ist gleichberechtigter Gast an der vornehmen Tafel, an der österreichischer und sächsischer Feudaladel sich trifft. Der alte Charmeur macht sich dann auch wohl liebenswürdig und dichtet als maître de plaisir kleine Gelegenheitsspiele wie jene von Ottmann hier, aus der französischen Handschrift übersetzte Tragikomödie: „Das Polemoskop oder die durch Geistesgegenwart entlarvte Verleumdung", „gewidmet Ihrer Hoheit der Fürstin von Clari, geborenen Fürstin von Ligne auf Ihrem Schloß zu Teplitz". Pikanter Weise ist dies Casanovasche Spiel eine Verherrlichung der weiblichen Tugend, doch nicht etwa in blaß allegorischem Stil, sondern ganz modern konversationsmäßig aus der Zeit herausgegriffen, eine Huldigung an die Frau, die ihre Tugend mit Geist zu verteidigen weiß; l'honneur und l'esprit sind die Pole dieser Welt und ihr Räsonneur der Musterkavalier, der Herzog von Richelieu.

Das sind Lichtblicke, dann fühlt sich Casanova noch manchmal wie einst in der großen Welt, in Wien, in Neapel.

Aber Ausnahmefälle sind das. Sonst, vor allem wenn Graf Waldstein auf Reisen ist, drückte die Enge der böhmischen Provinzstadt schwer auf den Zugvogel. Er verachtete die Philister und Proleten der Kleinbürgerschaft aufs Tiefste. Auch jetzt noch Dandy, ging er durch die engen Gassen im Hofkleid, den vom Papst verliehenen Orden vom goldenen Sporen auf der Brust, den langen Rohrstock gravitätisch führend, mit finstern, vergrämten Gesichtszügen und brummenden Selbstgesprächen. Die guten Duxer staunten ihn an, wie ein Meerwunder. Die Mütter führten Klage über ihn, daß er ihren Töchtern in seinem deutsch-französischen Kauderwälsch dummes Zeug vorrede, und die Töchter kichern über ihn. Das ist ihm überhaupt das Schmerzlichste, daß man ihn nicht ernst nimmt. Er ist nicht Philosoph genug, sich resignierend einzukapseln, er verachtet seine Umgebung, aber er ist schwach genug, sie immer wieder zu suchen. Seine Eitelkeit kitzelt ihn, diesen Banausen immer wieder zuzurufen: Wißt ihr denn eigentlich, wer ich bin!

Der alte Kavalier gefällt sich in den höfischen Formen seiner Jugend, er macht seine Verbeugung wie der große Marcel sie

ihm vor sechzig Jahren gelehrt, und man lacht. Er legt die Galatracht, wie er sie an den europäischen Höfen getragen, an, weißen Federhut, vergoldeten Spitzenkragen, schwarze Sammetweste, beblümte Strumpfbänder um die seidenen Zwickelstrümpfe und tanzt ernsthaft sein Menuett und man spöttelt.

Nun bricht das cholerische Temperament in dem alten Herrn los: „Cospetto," ruft er, „Ihr seid alle Lumpengesindel, alle Jakobiner."

Einen wütenden Guerillakrieg führte er mit den Domestiken, die ihn nicht für voll ansahen und sich über seine Grandezza mokierten. Er fühlte sich verfolgt, chikaniert, vergiftet. Und da die einstige spielende Überlegenheit jetzt zerdrückt, zermürbt, nur noch ohnmächtige Wut war, wurde er der Meute seiner Widersacher gegenüber ganz wehrlos. Er fraß seinen Ingrimm in sich hinein, und um sich auszutoben, schrieb er, ähnlich wie Grillparzer seine heimlichen Epigramme gegen seine Feinde schliff, um sie in den Kasten zu versenken, an seinen Bestgehaßten, den Hausverwalter, boshafte Briefe, die er nie abschickte. „Ich sehe mich als ein edles Roß an, das die Hufschläge der Esel ertragen muß, in deren Stall es unseliger Weise geraten ist," schrieb er und legte nun auf dem Papier, glücklich, keinen Widerspruch zu finden und die Situation zu beherrschen, los, und rechnet mit allen eingebildeten und wirklich empfangenen Verunglimpfungen, Intriguen, verbrannten Makkaroni, versalzener Polenta, schlechten Kutschen, Aufhängen seines Bildes im geheimen Kabinet, gründlichst ab.

Einmal entschließt er sich — der alte Atheist sagte: „Gott gebiete es ihm", — durchzugehen. Aber das ambulante Leben liegt ihm nicht mehr. In Weimar und Berlin kräht kein Hahn nach ihm, der noch vor wenig Jahren eine europäische Berühmtheit war. Man läßt ihn in den Vorzimmern warten. Kein Mensch trägt ihm eine Stelle als Bibliothekar, Erzieher, Kammerherr oder dergleichen an und er nennt die Deutschen überall dumme Teufel und kehrt reumütig in die ultima Thule zurück.

Casanova kann bis an sein Lebensende nicht von seiner Vergangenheit los. Er muß von ihr sprechen, sich in ihr spiegeln,

und da die Monologe ihn nicht befriedigen, sucht er sich einen Partner, durch den er sich die nötigen Kontrastwirkungen verschaffen kann. Ein Erzphilister mußte es sein.

Nach schwerer Wahl unter den Duxer Stützen der Gesellschaft erkor er sich als Folie den Arzt O'Reilly. Ihn verstrickt er in tückische Gespräche, deren Pointe immer wird, daß O'Reilly ein trauriges Gewächs ist und Casanova ein Grandseigneur. Und hier ist es nicht nur Farce, hier blitzt wirklich in dem Exilierten, mit Würdelosigkeit Geschlagenen, etwas von dem alten Sarkasmus und der alten Gentilezza auf.

Was trinken Sie für Wein? eröffnet er seinen sokratischen Dialog. Österreicher, gibt der andere prompt die willkommene Antwort.

Ah, sagt nun Casanova geringschätzig, der Österreicher ist gerade gut, daß sich die Lombarden, Toskaner und Neapolitaner die Füße damit waschen. Ich halte es mit dem Rheinwein. Der Arzt versicht weiter seinen Österreicher und Casanova kann nun aus voller Überlegenheitshöhe die Feindseligkeiten eröffnen und ihm vergnüglich als Grund dieser Vorliebe den billigen Preis vorwerfen; „alles was gut ist, ist teuer, mein lieber Herr Doktor, bis auf die Frauen, bis auf die Ärzte, bis auf die Köche" herab. Und als der Konfident säuerlich sagt: „Man kann allenfalls viel Geld ausgeben, wenn man welches hat," da kommt die ganze Souveränität des Abenteurers noch einmal an den Tag:

Casanova: Es genügt eben, augenblicklich welches zu haben.
O'Reilly: Und wenn man keins mehr hat?
Casanova: Dann macht man Schulden.
O'Reilly: Und wenn man keinen Kredit mehr hat?
Casanova: Dann verkauft man eben was man hat.
O'Reilly: Und wenn man nichts mehr zu verkaufen hat?
Casanova: Dann leidet man geduldig! . . .

Casanovas „geduldiges Leiden" hat vierzehn Jahre gedauert. Er starb 1798. Im Duxer Kirchenbuche verzeichnete man ihn wie eine ethnographische Kuriosität: „Herr Jakob Cassaneus, ein Venezianer", sein Grabmal bekam keinen Namen. Und erst 1896

hat Dux sich darauf besonnen, daß es einmal der Hafen für eine der blendendsten Persönlichkeiten war. Nun steht neben dem Portal der Barbarakirche ein einfacher Stein mit den Worten:

J.
Jakob Casanova
Venedig 1725
Dux 1798.

Wäre Dux klassischer, so hätte es dem Verehrer und feinen Kenner der Latinität des Ovid und des Horaz noch darunter setzen können:

Barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli.

Chodowiecki-Suite.

Von den feierlich langweiligen Wänden der Berliner Akademie grüßte manch kluger, lebendiger Kopf herab, als man zum siebzigsten Geburtstag Meister Menzels die Werke seiner Hand als stummberedte Zeugen hier versammelte.

Aus der Fülle der Gesichter nickte uns beschaulich und behaglich Daniel Chodowiecki zu. Auf der Jannowitzbrücke steht er, leicht auf das Geländer gestützt. Im Hintergrund steigen die Kirchtürme des alten Berlin in den Abendhimmel. Und der Künstler, die ungefüge Urväterbrille auf der Nase, zeichnet mit liebevollem Sinn das Alltagsbild vor seinen Augen. Eine Mischung von Warmherzigkeit, Schalkheit und dazu ein Hauch temperierter Philistrosität liegt über seinem Wesen. Ein bürgerlicher Mensch, ein bürgerlicher Künstler, treufleißig und gewissenhaft, kein brausendes Genie, aber auch kein Dutzendmensch. Ein Künstler, der in engem Kreis sich dreht, dem aber in diese Enge leuchtend warme Sonne scheint. Von jener seltsam poetischen Alltäglichkeit und Philistrosität, die wir im Leben, auf der Straße garnicht so häufig sehen, die uns aber Gestalten aus dem unserem Künstler wahlverwandten Reich der Wilhelm Raabe, Heinrich Seidel, Theodor Fontane kennen und herzlich lieben lehrten.

Menzel selbst fehlt solch ein Zug am allerwenigsten. So nimmt es nicht Wunder, daß er seinem kleineren Ahn aus der Fritzenzeit ein porträtiertes Denkmal gesetzt. Sympathisch mußte ihm dieser scharfäugige Beobachter sein, der nüchternen, klaren Sinnes seine Straße wandelte in einer Zeit der bildnerischen Phrase, da der steife Faltenwurf der Mythologie und des Emblems die einfachen Formen der Wirklichkeit verkleidete.

In unseren Tagen hat man mit leichtverständlicher Sympathie sich zu diesem Realisten zurückgewendet, durch Auktionen in Hamburg und Berlin sind seine feinen, zierlichen Kleinkunstblätter weit verbreitet worden; Wolfgang von Öttingen hat in einem lebensvollen Buch ein anschauliches Bild des lieben Meisters

auf dem farbig und bewegt gezeichneten Hintergrund seiner Zeit errichtet; zu gleicher Zeit ist uns das köstliche Skizzenbuch der „Reise von Berlin nach Danzig“ in treuester Reproduktion wieder neu geschenkt worden.

So werden alte Zeiten wieder jung. Wir lassen ihre Bilder an uns vorbeiziehen und lauschen ihren Weisen.

* * *

Nach dem ersten schlesischen Kriege ist's. Berlins Physiognomie zeigt sich noch recht buntscheckig und dürftig. „Das Schloß Friedrichs I. und das Zeughaus ragen ungeheuer und fremdartig in der Silhouette der Residenz empor, die sich in Berlin-Köln eng und kleinlich drängt und in den Vorstädten, bis zu den Pallisaden, sich unansehnlich verstreut; die wenigen Paläste einiger ehemals Gewaltiger, wie der des Grafen Wartenberg, oder zierliche Lustschlößchen, wie Monbijou, stechen wunderlich ab gegen die ärmlichen, nur schlecht verputzten Fachwerk- und Ziegelhäuser, welche ohne viel Abwechselung die unsauberen Straßen bilden oder sich um düstere, schwerfällige Kirchen gruppieren. Und das Leben, der Verkehr in der Stadt, die damals nur gegen 90 000 Einwohner zählte, entspricht ihrem Bild. Es überwiegt das bedächtige kleinbürgerliche Tagewerk und läßt die seltenen, glänzenden Personen vom Hofe, die in Berlin lebten, oder zeitweise dort zu tun haben, wie Eindringlinge erscheinen. Nur das tägliche Paradieren der starken Garnison erinnert an die Bedeutung der befestigten Hauptstadt, und die rührige Arbeit auf den Packhöfen oder in den klappernden Werkstätten des Schiffbauerdamms, das Treiben auf der Spree und den Kanälen gibt etwas Abwechselung.“

In diese keimende Werdestadt zog 1743, gleichfalls ein Werdender, der junge Chodowiecki aus Danzig ein. Das Galanteriewarengeschäft eines Verwandten nahm ihn auf. Hier verkauft er den Messieurs und den Demoisellen die Modewaren der Zeit, die Tabaksdosen, Breloques, Riechfläschchen, Uhrgehäuse, Stockknäufe. Hier malte er weiter, was er in seiner Vaterstadt getrieben hat,

Miniaturen und Emaillen auf Dosen, auf Medaillons, anekdotische Szenen, zierliche Landschäftchen, Damen in Reifrock und weißer Perrücke. Hier aber reifte er auch. Er befreite sich von der Manier, von der Tradition, von der mythologischen Retouche. Er lernte die Unwahrheit der Schilderung seiner Zeitgenossen in Dichtung sowohl als in Malerei einsehen, jene geschminkte Unnatur, die jedes weibliche Wesen zur Venus, jeden Jüngling zum Apollo antikisierte. Es ist ja die Ramlerperiode, wo man alles nur vom Standpunkt des Altertums betrachtete und alles mit der Terminologie des Altertums bezeichnete, wo jeder Sieger zum Cäsar, jede Dichterin zur Sappho, jeder Philosoph zum Sokrates, jeder Redner zum Cicero gekrönt wurde. Wie zu dieser Zeit in der literarischen Provinz der wackere Schmidt von Werneuchen, Pastor und Poet, — Fontane legte ein gutes Wort in „Vor dem Sturme" für ihn ein — seine Landidyllen als einziger ganz realistisch alltäglich schilderte und trotz Nüchternheit und häufiger Plattitüden uns freundlich in der schwülstig-phrasenhaften Epoche anmutet, so kehrte auch Chodowiecki zur Natur zurück. Und bezeichnend ist es, wie er den verwandten Versschmidt von Werneuchen illustrierte.

Er schildert selbst, wie er auf Schritt und Tritt, in wahrhaft modernem Sinn, sein Naturstudium betrieb und für seine Mappe sammelte ....

„Ich zeichnete nebenher. War ich in Gesellschaft, so setzte ich mich so, daß ich die Gesellschaft, oder eine Gruppe aus derselben, oder auch nur eine einzige Figur übersehen konnte, und zeichnete sie so geschwind, oder auch mit so vielem Fleiß, als es die Zeit oder die Stetigkeit der Person erlaubte. Bat niemals um Erlaubnis, sondern suchte es so verstohlen als möglich zu machen; denn wenn ein Frauenzimmer (und auch zuweilen Mannespersonen) weiß, daß man zeichnen will, so will es sich angenehm stellen und verdirbt alles, die Stellung wird gezwungen, Ich ließ es mich nicht verdrießen, wenn man mir auch, wenn ich halb fertig war, davonlief; es war doch so viel gewonnen. Was habe ich da zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit all den Vorzügen, die die Natur, wenn sie sich

selber überlassen ist, vor allen den so gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen. Und des Abends bei Licht habe ich das oft getan; kein besseres Studium, nur große Partien, Licht und Schatten hervorzubringen. Ich habe stehend, gehend, reitend gezeichnet; ich habe Mädchen im Bett in allerliebsten, sich selbst überlassenen Stellungen durchs Schlüsselloch gezeichnet... Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Bei ihr fand ich die meiste Befriedigung, den meisten Nutzen. Sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine einzige Wohltäterin. Wo ich sie finde, werfe ich ihr einen Kuß, wenn es auch nur in Gedanken ist, zu: dem reizenden Mädchen, dem prächtigen Pferde, der herrlichen Eiche, dem Strauch, dem Bauernhause, dem Fallen der Abendsonne, dem Mondlichte — alles ist mir willkommen und mein Herz und Griffel hüpfen ihm entgegen. Aber wie sehr werde ich betrübt, wenn ich mit aller Mühe und Sorgfalt das nicht zu erreichen vermag, was sie mir vorzeigt. Und das Bild, das ich mit meinem in sich selbst gekehrten Auge an der inneren Kugel meiner Hirnschale sehe, ist ganz anders als das, was meine unvollkommene Hand durch den unvollkommenen Griffel aufs Papier bringt."

* * *

Dieser Realismus gewährt uns nun besondere Reize. Er läßt anschauungsstark die bürgerliche Welt des achtzehnten Jahrhunderts vor uns auftauchen. In den zierlichen Vignetten zu den Kalendern, in akkuraten Medaillonbildchen zu Minna von Barnhelm, zum Werther, zu den Idyllen von Geßner, zu dem Sebaldus Nothanker und den vielen verschollenen Romanen der Zeit.

Die Männer gehen in der Allongeperrücke, in seidenen Strümpfen und Schnallenschuhen, sie führen den Galanteriedegen unter dem langschößigen Brokatrock. Die Frauen trippeln auf hochhackigen Schuhen einher, der Reifrock umwallt sie tonnenförmig, eine „mouche" hebt den blassen Teint. Die Coiffüre ist turmförmig ragend. Welche Nuancen dabei noch möglich sind, wallende Federn an dem Wunderbau, umwindende Bänder, spitze Hauben,

lehrt Chodowieckis Kupfer der fünf modischen Damenköpfe zum Göttinger Taschenkalender auf 1778. Er zeichnet das schlichte Wohnzimmer der Familie mit seinem großen Fenster und seinen wenigen hochlehnigen Stühlen und Tischen. Den gemütlichen „Winterabend", wo Frau Chodowiecka sich den Rücken am großen Kachelofen wärmt und der übrigen Gesellschaft zusieht, die am L'hombretisch sitzt, oder er führt uns ehrbarlich-gravitätisch in die Wohnstuben mit ihren Familienszenen, dem Stillen des Neugeborenen, dem Wickeln, den bunten Visiten, die die Freundinnen, getreue Nachbarn und dergleichen abstatten. Oder er malt uns im sommerlichen Park das Federballspiel, lustiges junges Volk in faltenreichen leichten Stoffen, verziert mit blühenden Falbeln und Volants, mit den schmucken Schultertüchern und den zierlichen französischen Häubchen, die aus Rüschen und Bändern zwei weiße steife Seitenflügel überaus neckisch herausschauen lassen.

Er kommandiert in einer Serie seiner Familien- und Gesellschaftsszenen Typen verschiedener Heiratskandidaten sehr charakteristisch zur Revue. Der Mennonit, langhaarig und schüchtern, vor der ermutigenden Mutter und der züchtig das Auge aufs Mieder schlagenden Jungfrau; ein flinkes, bewegliches Schneiderlein mit plapperndem Munde und schmächtig schmachtenden Waden, den Dreispitz im Nacken; den wohlgenährten Schlächter, die Schürze hochgebunden, das Messer an der Seite, vor der offenen Fleischbude mit den lockend daran hängenden Schinken, um die ebenso rundliche Wittib anhaltend.

Auf das Subtilste, für den Kulturhistoriker unschätzbar, ist bei alledem das Detail behandelt, Requisiten und Kostüme. Aufs peinlichste sind die Moden studiert, die Folge seiner Bilder zeigt eine Übersicht der Tracht von Watteau bis David, vom Rokoko bis zur griechischen Maskerade; wie auch seine Interieurs von den geschweiften Formen des Louis XV. zu den steif geradlinigen des Louis XVI. und des Empire führen. —

* * *

Keins seiner Werke gibt einen summarischeren und reicheren Überblick über das, was er geschaffen hat, als das Skizzenbuch

der „Reise nach Danzig", die der Künstler nach dreißigjähriger Abwesenheit von der Vaterstadt machte. Als namenloser Kunsthandwerker war er damals ausgezogen. Als reifer und berühmter Mann kehrte er zu kurzem Besuch heim.

Wir, die wir hier keine kunsthistorische Abhandlung geben, sondern betrachtend genießen wollen, werden beim Durchblättern dieses treuherzig-schlichten Büchleins, das neben den Bildern Randbemerkungen und Reisenotizen trägt, der Art und Kunst des lieben Meisters am nächsten rücken.

Ein Guckkasten rasch roulierender Genrebilder aus dem Reise-, Städte- und Familienleben des vorigen Jahrhunderts tut sich in reizvoller Intimität auf.

* * *

Eine sorgfältige Pferdeprobe — die Reise geht hoch zu Roß — findet statt. Endlich ist ein tauglicher Polack unter seinesgleichen nach langer, banger Wahl als würdig befunden. Er stolpert zwar und frißt schlecht, aber die Familie Chodowiecki blickt doch mit Stolz auf den edlen Renner, der ihren Vater und ihr Haupt auf seinem Rücken tragen soll. Ein Felleisen wird geliehen, der Regenmantel gerüstet und die Reithose; der Hut erhält den neuen Wachstuchüberzug und beschirmt so treulich die ebenfalls neu erstandene Perücke vor Wetter und Wind. Der Paß ist nach langem Hin- und Herlaufen glücklich erteilt, so kann die Reise am dritten Juni morgens sieben Uhr endlich losgehen.

Im großbogigen Haustor letzter Abschiedskuß, die heilige Kommunion ist vorher genommen, Frau und Kinder weinen, der Reiter sprengt hinaus ins feindliche Leben.

Auf dem hochbeinigen, langhalsigen Falben, den Degen an der Seite, das Felleisen am Sattel geht es durch Hinterpommern über Freienwalde, Stargard, Köslin und Stolp. Allerlei harmlose Abenteuer und Erlebnisse werden sorgfältig notiert. In Massow gibt es ein nächtliches Renkontre. Chodowiecki liegt mit einem anderen Gast, wenig komfortabel, auf Strohbündel frage-

zeichenförmig zusammengekrümmt in der Gaststube. Ein ungemütlicher, kahler Raum. Ein mächtiger Großvaterstuhl mit gewaltigen Ohrenbacken und ein viereckiges Ofenungetüm machen ihn nicht wohnlicher. Kerzenschein flammt auf. Nachtschwärmende Soldaten dringen ein. Sie äußern den nicht unmotivierten Wunsch nach Schnaps, aber auch den um so unmotivierteren, Menuett zu tanzen. Die stumpfe Tatenlosigkeit der Schläfer empört sie, und sie machen die lebhaftesten Versuche, sie zu ihrem löblichen Tun zu bekehren. Sie finden jedoch wenig Gegenliebe und entfernen sich schließlich, als Chodowiecki mit dem ganzen Stolz des „civis Romanus sum" sein Berlinertum erklärt, mit dem freundlichen Abschiedsgruß: „que les Berlinois étaient de bonnes gens." Allerlei andere Fährnisse bleiben nicht aus, ein Sumpfbad, ein Erlkönigritt durch Nacht und Wind und Schlossensturm, den Chodowiecki mit einer regengepeitschten Heide à la König Lear illustriert. Die Reisebekanntschaften werden flott skizziert, so die beiden Treptower Zeitgenossen erst im Avers, dann nicht minder würdig vom Revers, wobei sich die langschößigen und langgeschlitzten Röcke ebenso feierlich machen als die langen Schweife ihrer stolzen Rosse.

Am Abend gibt's in der Schenke dann immer unterhaltsame Ansprach'. Man sitzt behaglich auf der breiten Bank am Gasttisch und stellt das Abendbrot zusammen. Ein Kaufmann hat weißes Brot und Lachs, Chodowiecki leistet sich zu seinem Eierbier noch extra Zucker. Der lange schlesische Kutscher erhält sein Teil, und auch ein wandernder Metzgergesell wird freundlich eingeladen. Natürlich fehlt der behäbig breitspurige Wirt nicht. Seine Frau füttert das auf dem Tisch sitzende Kind mit Brei. Er aber erzählt wichtigtuerisch den schmausenden Gästen das Neueste von Wutzkow. Ein Strolch hat einer armen Frau den Hals abgeschnitten, um sich ihren kleinen Kessel anzueignen. Nach solchen grauligen Gesprächen geht's zur Ruhe aufs Strohlager. Nur der vornehm reisende Kaufmann kriecht unter das Verdeck seines Wagens. In der elenden Kassubei sollen sie ein Kind geschenkt bekommen, haben aber keine Verwendung dafür. Endlich blickt Chodowiecki von Oliva auf seine alte Heimat. Er

reitet frohbewegt durch die Waldungen und an den Landhäusern vorbei, die die alte Abtei umkränzen; am Horizont sieht er zur Linken das Meer mit unzähligen Schiffen und vor sich Langfuhr, wo die letzte preußische Schildwache neben dem letzten Schlagbaum mit dem preußischen Adler stand. Dahinter beginnt das Gebiet des Freistaats Danzig. Und nun geht's bald durch die schnurgrad gezirkelte Lindenallee am Stadtgalgen vorbei auf das Olivasche Tor los.

Die Danziger Torwache wird passiert, gerade als ein Honoratiorenzug mit Bedienten hintenauf vorbeifährt, — Chodowiecki ist daheim in der alten Stadt mit ihrer bunten Staffage und üppigen Dekoration.

* * *

Architektonisch reich belebte Gassen — die hohen, hochfenstrigen Häuser emblematisch verziert mit Adlern, Pelikanen, Schildkröten; mit Nischen, Büsten, Statuen, Reliefs geschmückt. Terrassen überwölben die Kellerhälse der Häuser und bilden, mit Geländern von Schmiedeeisen und Marmor gerahmt und breiten Freitreppen, imposanten Eingang. Große, dämmernde Flure mit mächtigen, schwer geschnitzten Schränken, auf denen hohe blauweiße Delfter oder abenteuerliche chinesische Vasen stehen, empfangen den Eintretenden. So sieht's auch im Elternhaus Chodowieckis aus, das sich mit hochgeschwungenem Giebel — er trägt das Symbol der Elternliebe, den Pelikan, als Krönung — in der Heiligengeiststraße erhebt.

An der Hand Chodowieckis gehen wir nun durch die bunten Straßen des alten Danzig und studieren die malerischen Bevölkerungstypen: die bärtigen russischen Kaufleute mit ihren reich geputzten Frauen; die polnischen Aristokraten in verschnürter Tracht, säbel- und sporenklirrend und doch handelsschlau; die polnischen Juden im Kaftan mit den langen Ohrlocken; die Scharen der wendischen und litauischen Bauern „in leinenem Kittel mit eisenbeschlagenen Sandalen an den Füßen, die kahlrasierten Köpfe in Strohhüten vor der Sonne bergend"; das Lastträger- und Matrosenvolk. Am Hafen dann „die derben

Nord- und Ostseebarken, die breiten floßartigen Kähne, auf denen der Weizen und Roggen, zu haushohen goldigen Bergen aufgeschüttet, die Weichsel herabkommt"; die flinken Jollen und die schwerfälligen Treckschuyten.

Immer ist das Skizzenbuch zur Impression bereit. Hier erhascht es sich im Flug einen Perrückenträger mit seiner grotesken, angstvoll vorsichtig balanzierten Last — der berühmte Gottschedsche Hauptschmuck kommt uns in die Erinnerung —; hier einen Garkoch, einen starkknochigen Schifferknecht; einen feisten Mönch von hinten gesehen. Eine schlanke appetitliche Magd in Putz wird sein Geschmack, und eine zierlich auf dem Damm dahertrippelnde Danziger Lazerte auf Stöckelschuhen, den Rock geschürzt, den modischen, hochgeführten Spazierstock in der Hand, entgeht seinem Späherblick nicht. Seltsam taucht neben diesen Weltkindern der Mennonit Abraham Dirksen auf, ernst, mit strengem Ausdruck, der sein irdisches Bankgeschäft mit geistlicher Würde und Salbung vollzieht.

Eine Fülle der Motive bietet die Dominikanerkirche. Chodowiecki wird nicht müde, die Formen der Andacht zu studieren. Er hält sie alle fest, die leidenschaftlich Fromme, die mit der kapuzenverhüllten Stirn die Erde schlägt; die kühler Betende in gelassener Haltung, deren Züge völlig von dem über das modische Fischbeingestell zum Schutz der hohen Frisur gespannten Schleier bedeckt sind; die „devotka popolska" ganz zerknickt und zerknirscht dahin geworfen; die elegante Büßerin, die schleierlos vor dem Altar kniet, die Kokette, die über das Meßbuch hinweg nach dem schönen Polen verlangende Blicke wirft.

* * *

Auch ins Freie geht's. Auf dem „Tarabei", dem karrenähnlichen niedrigen Wagen mit den kleinen Vorder- und den hohen Hinterrädern, nach Oliva, wo die Klosterkirche lockt und die heilige Familie van Dycks; oder zu Roß nach dem Leuchtturm von Weichselmünde, wo der Wind über das schimmernde Meer weht oder ein Vergnügen eigner Art auf der menschen-

überfüllten Treckschuyte, die bis zum Holm gerudert und von da mit dem Pferde gezogen wird. Die Damen sind meist in der Kajüte untergebracht worden. Chodowiecki steht stolz an den Mast gelehnt. Eine junge hübsche Bürgersfrau klammert sich an seinem Arm „de peur de tomber dans l'eau." Zum Dank für den ritterlichen Schutz erklärt sie ihm die Gegend.

* * *

An der Hand Chodowieckis machen wir auch Besuche. Die schweren Portale der Patrizier- und der Adelshäuser öffnen sich, und wir studieren interessiert und aufmerksam die Formen des damaligen Verkehrs.

Beim Kaufmann Gerdes werden wir von der Dame des Hauses in ihrem Schlafzimmer empfangen. Die beiden Prunkbetten sind von faltigen Stoffzelten, mit hochgiebligen Dächern verhüllt, auch der Toilettentisch ist reich überhängt. Man sitzt etwas ehrbar langweilig sich gegenüber und macht Konversation. Nachher belehrt man uns, das Schlafzimmer wäre deswegen zum Empfang gewählt worden, um „den Eindruck vornehmer Intimität" hervorzubringen. Später rauschen auch die Falten dieser Wonnezelte vor uns auf. In der Attitude einer arkadischen Schäferin liegt Frau Gerdes im Bett; sie hat Migräne und will sich nicht malen lassen. Im übrigen sieht es heut gar nicht arkadisch, sondern sehr realistisch hier aus, das eheherrliche Bett ist arg zerwühlt; auch ist scherzhaft das angedeutet, was unter dem Bette zu stehen pflegt und was in den Ehe-Interieurs des Herrn und der Frau Knopp bei Busch die wichtige Rolle spielt.

In die vornehmste Gesellschaft kommen wir aus diesen Betthimmeln durch Chodowieckis Audienzen und Portraitsitzungen beim Fürst Primas und Erzbischof von Gnesen, Grafen Podoski.

In dessen Räumen sieht es etwas anders aus. Hohe Fenster, reich geraffte Gardinen, Konsolen mit schweren goldnen, geschweiften Füßen; weite Räume, nicht zu viel Möbel. Geschweifte Sofas mit blumengewirkten Stoffen, hochlehnige Stühle, an der Wand eine Standuhr, die schon den Übergang zur gradlinien Form andeutet.

In seinem Sessel der Kirchenfürst im purpurseidnem Ornat, das Chorhemd von Spitzen darüber. Der Maler tritt mit devot geneigtem Kopf ein und empfängt als ersten Eindruck die Maria-Theresiengestalt der heroinisch gewachsenen, mit ihren Reizen nicht geizenden Madame Oehmchen; „qui est fort grosse et etait presque nue sous son enveloppe,“ wie das Tagebuch etwas scheu und mißbilligend zugleich bemerkt.

Mit ihr aber befreundete er sich allmählich. Sie bewirtete ihn mit Schokolade und erzählte ihm mit einer Ungeniertheit, die Frauen ihres gleichen kleidet, allerlei Anekdötchen der Chronique scandaleuse, an die er sich schmunzelnd gewöhnte.

So gingen die Tage hin, und am 10. August schlägt die Trennungsstunde. „Adieu, mes amis; adieu, ma patrie“ schreibt er an die Mauer des Wirtshauses zu Langfuhr. Am 18. ist er wieder bei den Seinigen in Berlin und muß als guter Staatsbürger gleich am ersten Abend einen Brand in der Pankowergasse löschen helfen.

Von seiner Reise hat er dann später am Familientisch erzählt, all die bunten Blätter holte er vor mit den fremdartigen Gestalten, den Abenteuern und Anekdoten seiner Künstlerfahrt. Frau und Kinder lauschten atemlos, und jetzt nach hundertzwanzig Jahren hören wir's noch gern. —

Wieland's Lieben.

Von den Seraphimen und den himmlischen Heerscharen zu Grazien, Liebesgöttern und Faunen, von Orgelton und Harfensäuseln zur zärtlichen Hirtenflöte und zum weinlaubbekränzten Thyrsos, schließlich von der Lebenslust zu abgeklärter Lebensweisheit, zur horazischen Muße mit einer nicht zu kleinen Mischung von Philisterie . . . das sind die Phasen der Wielandschen Lebensfahrt. In dieser Gestalt des 18. Jahrhunderts reflektieren sich alle Geistes- und Gefühlsströmungen der Zeit. Mit seiner leicht empfänglichen, auf alles reagierenden, dabei ohne feste Direktion hin und her schwankenden Natur ist er transcendent à la Klopstock, empfindsam à la Richardson, graziös-pastoral à la Anakreon, frivol à la Crebillon. In seiner Dichtung kann man es verfolgen, in seinem Leben, in seinem himmlischen und irdischen Lieben. Und da das Leben immer interessanter ist als die Bücher, so wollen wir uns an das Leben halten.

Neue interessante Dokumente hierfür bringt ein jüngst erschienener Briefband, der sich vor allem ergänzend an die vor 74 Jahren edierte Sammlung von Franz Horn anschließt. Alles, was von diesem in peinlichster Rücksichtnahme von der Veröffentlichung ausgeschlossen war, konnte jetzt einer späteren Generation unbedenklich preisgegeben werden.

* * *

. . . Stille Gartenzimmer in zarten Farben, blaßgrün oder blaßblau, mit zierlichen Stichen an den Wänden . . . darin eine zarte Mädchengestalt im weißen Kleid mit kurzer Taille am Stickrahmen, die auf blaßblauem Atlas einen Altar und den Anker der Hoffnung stickt, oder eine perlgraue Turteltaube im einsamen Nest als Sinnbild der durch Argwohn oder Untreue verwundeten Zärtlichkeit . . . englische Parks mit Urnen, geschmückt durch empfindsame Allegorien, und Grabhügel, auf denen sich Cypresse und Rosenstock todesschmachtend umwinden . . . das ist die

empfindsame Welt der Sophie Laroche. Sophie Laroche ist die Heldin dieser nach Sitte der Zeit französisch geschriebenen Briefe; sie ist als Fräulein von Gutermann die Muse der himmlischen Liebe Wielands, später aber wird sie — ein interessantes Schauspiel für den Psychologen — als Frau von Laroche Freundin und Vertraute der irdischen Abenteuer und schließlich auch des philiströsen kinderreichen Eheglücks ihres einstigen Platonikers.

Im Pfarrhause zu Biberach hatten sie eine sentimentale Jugendidylle zusammen durchlebt; Sophie, die eben von ihrem Vater zur Trennung von einem leidenschaftlich geliebten Mann gezwungen war und noch den Hauch zärtlicher Trauer und Resignation auf ihren Zügen trug und der siebzehnjährige Märtin mit seinem weichen und schwärmerischen Gemüt, das in Himmelshöhen sein Ideal suchte. Sophie faßte eine stille, sanfte, milde Neigung für den verliebten Knaben, der sie mit den Nymphen des Corregio, der Panthea des Lucian, der Armida des Tasso schwelgerisch verglich. Sie lasen gemeinschaftlich Klopstock, sie sprachen von Unschuld und Seelenliebe und schwuren der Tugend ewige Treue. Als Wieland dann auf Universitäten nach Tübingen und Zürich muß, beginnen die Briefe.

Seltsam abgezirkelte Empfindung geben sie in seltsam verschnörkelter Form. „Unschätzbare Freundin“, „unvergleichlich ewig schätzbares Herz“, „vollkommenste Sophie“ redet er sie an; er vergleicht ihre Liebe mit Semida und Cidlis Liebe in der Messiade; er beklagt es schmerzlich, daß er kein so schöner Geist ist als „Herr Klopstock“; er freut sich naiv, daß das Bild seiner Geliebten die Porträts einer „Chatelet, Bassi, Gottschedin so sehr überstrahlen wird“. Lauterkeit, redliche Zärtlichkeit, Unschuld sind die Stichworte, und in einer Ode zum Preise der Tugend heißt es:

„Und dein Brief, in dem dein Herz sich malet,
O wie sanft erquickt er meine Brust.“ —

Die wahre Probe seiner platonischen Sophienliebe legt aber Wieland erst ab, als sich sein Idol mit dem Herrn von Laroche

verheiratet. Mancherlei Gründe, — Hetzen der Mutter Wielands gegen den Sohn, Unsicherheit ihrer Zukunft, Kälte des Vaters und der Stiefmutter gegen sie — bestimmen die schöne Seele zu dieser rein praktischen Vernunftsheirat. Wieland schmettert zwar in der ersten Erregung Sophiens Bild zu Boden, dann aber besinnt er sich auf seine platonische Philosophie; wie kann eine Ehe solche Empfindung stören, wie er sie hegt; ja es gewährt ihm sogar einen besonderen Reiz, die Übersinnlichkeit dieser Liebe so recht zu dokumentieren. Für solche Freuden will er den Schülern des Anakreon oder Ovid herzlich gern ihre „nektarnen Becher und ganze Welten voll rosenwangiger Mädchen aus Mohammeds Unparadiesen" lassen. Und er drückt Herrn von Laroche seine Freude aus, daß die „werte Abtrünnige an einen so edelmütigen Besitzer gekommen" ist. Er fühlt sich mit Sophie als „frère et soeur" und Laroche soll in diesem idealen Bunde „le troisième" sein. — In Träumen und Illusionen, die ihm „höher stehen als die Freuden der Götter", verkehrt er jetzt mit der Liebschaft seiner Seele und er bekennt, seine Liebe glich nie der „l'amour terrestre et vulgaire, c'était ton âme, que j'aimais."

Aber Wieland hat jetzt schon die schweizer Erfahrungen hinter sich, er ist in Zürich und Bern ein Weltkind geworden, er neigt jetzt schon mehr zu Epikur als zu Plato. Auch in den Briefen tritt dies zutage; er hofft sie bei einem Wiedersehen genügend häßlich zu finden, er fühle sich sonst außer stande, die Probe zu bestehen. Alle Philosophie der Welt halte nicht stand gegen die Beredsamkeit eines Korallenmundes und eines Alabasterbusens.

* * *

Als Wieland diese letzten Zeilen am 6. Juni 1760 schrieb, war er wohlbestallter Senator in seiner Vaterstadt Biberach. Der Hofrat Laroche ist mit seiner Frau zu dieser Zeit noch in Mainz. Aber schon steht die Übersiedelung nach dem Gute Warthausen, in nächster Nähe von Biberach, bevor.

Sophie war der Empfindsamkeit ihrer Jugend treu geblieben, sie war aber zugleich am kurfürstlichen Hof in Mainz Welt-

dame geworden, sie trug jetzt die Pamela- und Clarissenrührung mit einer gewissen Koketterie. Wieland aber hatte sich sehr gewandelt, er steuerte mit vollen Segeln auf dem Meer der einst so seraphisch verworfenen „l'amour terrestre". Er vergißt Julie von Bondeli, die er vor kurzem noch in Bern umschwärmt und macht Sophiens Schwester Cateau, der in unglücklicher Ehe lebenden Frau von Hillern den Hof; er sucht nach reichen Partien und bewirbt sich um ein Fräulein Behringer; ja er durchlebt eine galante Liebesnovelle mit einem Mädchen aus dem Volk. Über diese letzte Episode gibt unser Briefband zum ersten Mal erschöpfendere Auskunft. Es ist pikant, daß die Beichte dieser sehr fleischlichen Neigung im Schoß der Seelenfreundin Sophie abgelegt wird. Wieland entschließt sich zu diesem schweren Schritt, als er selbst keinen Rat mehr weiß.

Das Verhältnis mit Christine Hagel, einer Bürgerstochter katholischer Konfession aus Biberach, war nicht ohne Folgen geblieben. Er hatte das Mädchen in Augsburg bei den „Englischen Fräulein" untergebracht, aber auch dort konnte sie nicht lange bleiben, Wieland wußte keinen Ausweg, Sophie sollte helfen. Er berichtet ihr diese Liebe von ihren ersten Anfängen an, er schildert ihr sein Naturkind, seine „Bibi" mit ihrer naiven Sinnlichkeit. Zuerst habe er zwar versucht, mit seinem Herzen zu kapitulieren, „en me bornant absolument aux sentiment et au platonisme le plus pur". Dadurch sei aber die Liebe zur „petite" nur gewachsen. Auch sie habe ihre Tugend gleich der Pamela verteidigt und er noch einmal „un plan de l'amour platonique" gemacht. „Enfin le sentiment et le platonisme s'épuisa; la nature a ses droits." Auf die bevorstehende Vaterfreude ist er sehr stolz, Bibi wird gewiß die zärtlichste kleine Mutter sein, er plant schon für sie und den „succeseur" ein pädagogisches Werk „Theano", „plus practicable qu'Emile". Recht ungeniert erkundigt er sich übrigens nach allen in solchen Fällen nötigen hygienischen Verhaltungsmaßregeln bei der platonischen Muse seiner Jugend. Sophie war sehr gerührt über die Geschichte und weinte heiße Tränen auf Wielands Brief, was sie nicht unterließ, ihm gewissenhaft zu berichten.

Wieland selbst vergaß die kleine Bibi sehr bald; kurze Zeit trug er sich zwar mit dem Gedanken an eine Heirat, da sie und die Eltern aber fanatische Katholiken waren und in den Übertritt zum Protestantismus nicht einwilligen wollten, so zog er sich, vermutlich recht froh, von dem fatalen Handel zurück. 1764 spricht er überlegen mitleidig von der pauvre creature, dann verschwindet sie ganz aus den Briefen.

In dieser Zeit, da er eben Generalbeichte abgelegt, eröffnet er der Freundin spielerig-schäckernd einen seltsamen Plan. Er redet sie chère maman an und bittet, sie solle ihm ihre Tochter Max zur Frau geben, sobald sie vierzehn Jahre wäre. Er streicht jetzt einmal wieder den Philosophen und Platoniker heraus und verspricht, daß er sich solange der Gattenrechte enthalten werde, als es die Jugend der Braut verlange. In süßlich-sinnlichem Ton verspricht er ihr en dix mois bien comptés eine kleine Sophie. Sie selbst wäre dann eine Großmutter von vierzig Jahren und könne leichtlich „si la petite Sophie fait bien son devoir", mit sechzig Urgroßmutter sein. Daß die Max nicht einwilligen könnte, kommt ihm nicht in den Sinn, „une âme comme la sienne ne pourra jamais resister à la mienne, j'en suis sûr". Er bittet um ein Bild der petite sylphide aux yeux noirs und nennt den Herrn von Laroche mon cher papa.

Auf wenigen Seiten stehen hier, sehr charakteristisch, Tugendempfindelei, Schwelgen in der „delicatesse des sentiments", tändelnde Frivolität, scherzende Sinnlichkeit beieinander innig gesellt.

* * *

Mit den Jahren wird Wieland immer praktischer, immer verständiger und er sucht sich ein philisterhaft ruhiges Glück in einer stillen Ehe mit einer „braven, wenn möglich reichen Frau". Nachdem er von Sophiens Schwester, der jetzt verwitweten Frau von Hiller, sich einen Korb geholt, führt er 1765 die gute Dorothee Hillebrandt heim, „ein gefälliges und angenehmes Hausweibchen und damit Punktum". Und auch von dieser seiner neuesten Phase legt er in den Briefen an seine Freundin ge-

treulich Profeß ab. Dorothee sei zwar bornée et peu vive, sie müsse erst reden lernen, denn sie kennt nur die Sprache der Bibel und des Kalenders; auch würden sich die Schöngeister recht verwundern über seine Ehe mit einer Frau, die weder Geßner, noch Gellert, noch Hagedorn gelesen, die nicht weiß, was ein englischer Roman ist, die seine eigenen „moralischen Erzählungen" nicht versteht, weil ihre Form mit den poetischen Bildern und Figuren griechisch für sie ist. Aber sie ordnet sich zufrieden mit allem ihm völlig unter, eine überaus bequeme und angenehm zu tragende bessere Hälfte; sie hat häusliche Tugenden und blickt zu ihm auf. Das ist's, was er braucht; „sa tendresse me fait toujours plaisirs, sans m'être jamais incommode". Er selbst bekennt, durchaus kein Bedürfnis nach der Philosophie zu haben; er lebe mit seiner kleinen Frau sehr glücklich. Übrigens spreche er nur von seinem Leben zu Hause, sie unter Menschen von Welt zu bringen, sie womöglich nach Warthausen zu führen, wäre ihm doch etwas peinlich. — Bald spielen auch in den Briefen die guten Hoffnungen eine große Rolle. Wieland zeigt gewissenhaft fast jedes Jahr der Freundin die Vermehrung seiner Familie an, und versäumt es auch nie, bei ähnlich freudigen Ereignissen im Hause Laroche die „verehrte Frau Kindbetterin" verehrungsvoll zu beglückwünschen.

* * *

Wenig Wandlungen gibt's von da an in Wielands Gefühlsleben. Ruhige Beschaulichkeit herrscht vor. Von dem Senatorposten in Biberach wurde er 1769 als Professor nach Erfurt berufen. Von dort kam er 1772 nach Weimar als Erzieher der Prinzen. Hier und auf dem Gut Osmanstädt, dem Osmantinum, wird er mehr und mehr horazischer Lebensphilosoph. Und erst am Abend seines Lebens suchen ihn hier noch einmal Erinnerungen an die Jugend und an die Empfindsamkeit heim.

Zwei Szenen müssen zur Vervollständigung des Bildes noch gezeichnet werden.

Die erste spielt in Ehrenbreitstein 1771. Hier liegt das Haus

der Laroches am Ufer des Rheins mit freier Aussicht. Die Zimmer sind hoch und geräumig und die Wände galerieartig dicht mit Gemälden behangen. Die mächtigen hohen Fenster des Empfangsaales fassen in ihren Rahmen die Rheinlandschaft. Hier machte Sophie — jetzt einundvierzig Jahre alt — im weißen Flügelhäubchen, das dem kleinen Kopfe und dem feinen Gesicht gut stand, nach Goethes Schilderung, graziös, liebenswürdig und dabei doch von leiser Resignation umhüllt, die Honneurs. Hier fand in Frühlingstagen nach langer Trennung ein Wiedersehen zwischen den Jugendlieben statt, es liest sich in Fritz Jacobis Darstellung wie ein Ausschnitt aus einem sentimentalen Roman der Zeit ....

Der Wagen rollte vor, Wieland stieg aus und ging, von Laroche bewillkommt, bewegt und wie betäubt die Treppe hinauf .... Sophie trat ihm entgegen, auf einmal erblickte er sie, er schauert zurück; darauf kehrt er sich zur Seite, wirft mit einer zitternden zugleich heftigen Bewegung den Hut hinter sich auf die Erde und schwankt zu ihr hin. Sie will ihn umarmen; er aber ergreift ihre Hände und bückt sich, sein Gesicht darin zu verbergen. Sophie neigt sich mit einer himmlischen Miene über ihn und sagt mit einem Ton, „den keine Clairon und keine Dubois nachzuahmen fähig ist": „Wieland — Wieland — O ja, Sie sind es — Sie sind noch immer mein lieber Wieland!" Und nun fließen die Tränen, Sophie weint, Wieland weint und Laroche selbst schließt weinend die Weinenden in seine Arme. Fritz Jacobi weiß vor Rührung nicht zu sagen „wie sich diese Szene geendigt, und wie wir zusammen wieder hinauf in den Saal gekommen sind".

Versetzen wir uns 28 Jahre weiter von Ehrenbreitstein nach dem Osmantinum ....

Sophie ist jetzt Witwe, sie zählt 68 Jahre, Wieland 66 Jahre. Sie hat ihm ihren Besuch angekündigt. Und Wieland fürchtet sich davor; er ist bequem und vorsichtig geworden; er mag sich durch Reminiszenzen und Schwelgen in Jugenderinnerungen nicht in seinem kontemplativen Lebensgenuß stören lassen, und es ist ihm sehr peinlich, in Weimar das Urbild seiner einstigen

Schwärmerei präsentieren zu müssen. Seine Briefe sind kühl und Sophie hält ihm vor, er sei nicht Philosoph genug, den Gedanken zu tragen, daß seine Muse graue Haare und zerfallene Züge habe. Schließlich kommt sie aber doch und mit ihr kommt ihre dreiundzwanzigjährige Enkelin Sophie Brentano, die Tochter der Max — die Schwester des tollen Clemens.

Wieland sitzt nun zwischen seiner Gattin und seiner Liebe auf dem Blumenplatz vor dem Gartensaal und hält ihre Hände. Sie plaudern, wie es vor 49 Jahren im Angesichte des St. Martinkirchhofs in Biberach und am Rande der Riß gewesen war.

„Das ist länger, als ich denken kann," fiel Wielands Gattin ein, „mir ist als könnte ich nicht länger denken, als seit ich meinen Mann geheiratet habe." Wieland reicht ihr mit herzlicher Freundlichkeit die Hand und wandelt mit ihr und seiner alten Freundin langsam unter den Bäumen umher und im Lindengang. Aber das ewige Schwelgen in den Schattenrissen abgeschiedener und verblüter Stunden wurde dem alten Epikureer mit der Zeit doch lästig und es zieht ihn von der alten Sophie zur jungen Sophie. Die Großmutter war seine Jugendliebe, um die Tochter Max hatte er einst scherzhaft angehalten, jetzt wird gar die Enkelin Muse und Grazie seines Alters. Eine griechische Idylle spielt sich ab.

Im Gehölz, wo die Ilm plätschert, an einem offenen Rasenplatz sitzen Wieland und die blühende Sophie auf der Bank von Birkenzweigen überdacht und er liest ihr aus der Handschrift des Aristipp vor . . .

Geht der Dichter mit ihr unter den pyramidenförmigen Fichten, in deren Gesäusel sich das Murmeln der Ilm mischt, dann ist's ihm als wandle er in Delphis heiligem Hain, mit aller Sehnsucht seine Psyche suchend. Und er spricht zu ihr empfindungsvoll von der „Najade, die an den sanften Wellen der Ilm die verrinnende Zeit abzuzählen scheint und von den geheimnisvoll ätherischen Genien, die in den Wipfeln der Fichten flüstern." . . .

Wieland wünschte sie ganz bei sich zu behalten und sie kehrte auch wirklich, ein Jahr nach ihrem ersten Aufenthalt in Osmanstädt, dorthin zurück. Er konnte sich ihrer nicht lange erfreuen,

ihre Gesundheit war schon damals gebrochen; sie feiert „unter Blumengewinden" ihren vierundzwanzigsten Geburtstag und starb dann.

An einem stillen Platz des Gartens, „wo die Ilm den Boden säumt und die Nachtigallen am liebsten schlagen", wurde sie im Rosengrab bestattet. Ein Jahr später fand an derselben Stelle auch Wielands Frau, Dorothee, die letzte Ruhe. 1806 schaufelte man das dritte Grab für Wieland.

So liegt er bedeutungsvoll neben den Wesen, die seinen zwei Seelen am besten entsprechen; neben Sophie, die ein Abbild seiner Jugendliebe, ganz Poesie und ganz Empfinden war, und neben Dorothee, der Mutter seiner Kinder, die fern von allem Seraphischen, ihm das kräftige wirksame irdische Leben darstellte.

Aus der Gefühlswelt des XVIII. Jahrhunderts.

I. Bekenntnisse einer schönen Seele.

Ein Kulturbilderbuch, das in seltener Farbenfülle und buntwechselnder Mannigfaltigkeit der Aufnahmen Intérieurs des achtzehnten Jahrhunderts festhält, ist der Briefnachlaß der kurländischen Edelfrau Elise von der Recke, den jüngst, sorgfältig gerahmt, Paul Rachel herausgegeben hat.

Intérieurs mag hier in dem Sinne verstanden werden, wie es Jens Peter Jacobsen in seinem Untertitel zur „Frau Marie Grubbe" meinte. Die Requisiten des äußeren Lebens, die Schlösser, die Gemächer, der Verlauf des Alltags, Gesellschaftssitten, Jagd- und Ballszenen werden sichtbar, aber auf dem Hintergrund dieser Kulissen entschleiert sich rückhaltlos mit einer kulturellen Indiskretion ohnegleichen das intime Gefühlsleben einer ganzen Epoche in seinen verschiedensten Spielarten, immer durch die charakteristischsten Repräsentanten dargestellt.

Und das Interesse an diesen Blättern wird vor allem dadurch so stark gereizt, daß sie uns an die Grenze zweier Welten führen. Eine rauhere Vergangenheit von derberen Sitten, unpoliert, grobianisch, herrisch, noch durchaus im Gefühl der Leibeigenschaft nicht nur den Dienern, sondern auch Kindern und Ehefrauen gegenüber, bestimmt das Leben des kurländischen Adels; aber langsam dringt in diese Welt ein neuer, ganz extrem entgegengesetzter Geist. Auf das stark Männliche folgt ein Feminines; die Schwärmerei der Empfindsamkeit, die Schönseligkeit, der Gefühlskultus der neuen Literatur, die von Klopstock ausging und im Hainbund zu einem Tränenmeer schwoll, sickern auch hier durch, und die psychologisch pikantesten Kulturkuriositäten ergeben sich, wenn die entgegengesetzten Schichten sich berühren. Frau Elise von der Recke ist eine schöne Seele, aber ihre Familie, vor allem ihr Mann, hassen den „Gefühlskram" und loben die gute alte Zeit, da die Frau sich genügen ließ, ihrem Ehebären eine emsige Wirtin, eine fügsame, demütige

Dienerin und eine ergebene Gärtnerin des Stammbaumes zu sein.

Diese seelische Situation ergibt eine Basis fruchtbarster Möglichkeiten für den Gefühlsforscher. Und fast minutiös, in momentanen, mit der ganzen Erlebnis-Atmosphäre festgehaltenen Bekenntnisbriefen der Frau an eine Vertraute, der sie sich rückhaltlos mitteilen konnte, sind hier alle die Krisen selbstbeschauend analysiert. Wir sehen, woran eine fein organisierte Frau in solcher Zeit litt, und wir erfahren, was ihre Sehnsucht ist. Und für den Kenner der Literatur jener Epoche ist es aufschlußreich, zu beobachten, wie eine arme Seele, die in einem vagen, ihrer selbst nicht klar verständlichen Bangen und Sehnen sich verzehrt, eine echte „Stumme des Himmels", gierig alle Gefühlsblumen aus den Gärten der empfindsamen Poesie pflückt und sich ansteckt. Nicht etwa so, daß ihre Gefühle „literarisch", angelesen, schöngeistig sind, sozusagen Jenny Treibelsch; ihr Gefühl, die Ahnung, daß sie eine Verbannte ist, die um ihr eigentliches Leben betrogen wurde, ist völlig echt und ursprünglich, ihr fehlt aber die eigene Fähigkeit des Formulierens, so drapiert sie sich mit den Versen und den Vorstellungen ihrer Lieblingsdichter. In diesen Briefen berührt sich in eigenster Weise das in ihrer Person lebendig gewordene Gefühl der neuen Generation mit der Kunst, die dieses Gefühl verdichtete.

Tiefe Spiegelungen und Assoziationsanklänge gibt es; manchmal ist's, als lesen wir den biederen Hans von Schweinichen und die robusten, handfesten Episteln der Liselotte, und dann wieder schmilzt vor unseren Ohren der lange Seufzer und das tränenreiche Wehmutslispeln Sigwarts, und der Freund des Charakteristischen wird ohne deplazierte gerührte Teilnahme die Äußerungen beider Welten sich anhören und das Gesamtbild sich anschauen, wie ein Mustertrauerspiel, in dem alle Personen von ihrem Standpunkt aus recht haben und dementsprechend handeln müssen.

* * *

Kurland um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ist der Boden. Seine Herrensitze steigen auf, seine Wälder, wo noch

der Bär gejagt wird, seine weiten Landseen, die verschneiten Straßen, auf denen Schlitten und Kibitken von Gut zu Gut fahren. Auf den Schlössern gibt es tagelange Feste mit derben Schmausfreuden. Unbegrenzte Gastlichkeit herrscht, an die Lustbarkeiten in Mickiewicz Pan Thaddeus wird man erinnert. Und die Mischung aus Herrentum und patriarchalischem Wesen, die in diesem Gedicht aus Lithauen lebt, ist auch hier wirksam. Eine epische Größe liegt in der Schilderung des Landvolks. Da wird eine stolze, gebietende Frau, die Starostin Korff, feierlich an der Ortsgrenze eingeholt, und die „teutschen Leute" (im Gegensatz zur lettischen Landbevölkerung) empfangen sie wie eine Königin, und ein blinder Greis, geführt von seinen Großtöchtern, grüßt sie wie ein Rhapsode in einem Stil, aus Psalmenton und Volkslied gestimmt: „Du, Mutter des blühenden Stammes der Korffe — schöne Konstantia von der Wahlen! — Vielleicht ist deine Schönheit dahin. Ich sehe dein Antlitz nicht mehr! Aber dein erhabenes Wesen dauert fort. Du bist noch immer Mutter und Wohltäterin der Armen, und deine Schönheit blüht in unserer Gebieterin, deiner Enkelin, fort." Und als Elise, die Schreiberin dieser Blätter, sich von ihrer Ehe freimacht und das finstere Schloß des Herrn von der Recke verläßt, da kommen die Bauern wie in einer Bittprozession, und ihr Sprecher sagt: „Kommt zurücke, verzeiht unserem Herrn. Ihr werdet jetzt gewiß gute Tage bei ihm haben. Mit Freuden wollen wir im Schweiße unseres Angesichts den Reichtum unseres Herrn vermehren, wenn wir nur die Hoffnung haben, daß Eure Kinder über unsere Kinder herrschen werden. Wenn wir Sonntags zur Kirche gehen, dann eilen wir aufs Schloß, sehen dort Euer Bild und weinen, daß wir Euch selbst dort nicht mehr haben. Unser seliges Fräulein hängt neben Euch; Gott, wenn die noch lebte! — Aber das Grab gibt keine Toten wieder! — Tränen und Gebete sind da umsonst! — Ihr aber lebt. Ihr könnt uns wieder eine Erbin gebären! — Merkt auf unsere Tränen, hört auf unser Flehen. — Werdet wieder unsere Mutter! unsere Versorgerin! — um unseretwillen verzeiht unserem Herrn."

Im Leben der Schloßbewohner mischt sich die Primitivität der

älteren Generation mit der á la mode-Richtung der neueren Zeit. Noch lebt die Starostin Korff, die Großmutter Elisens, und ihre unbeugsamen Hände bewahren streng die Sitten der rauhen Vergangenheit. Sie selbst war in ihrer Jugend von einem wilden Freier heimgeführt worden, ohne daß man sie gefragt hatte, und als Probe, ob sie zur fügsamen Hausfrau sich eigne, hatte der alte Kriegsknecht ihren feinen Finger in den glühenden Pfeifenkopf gehalten. Diese Zeiten sollten sich nicht ändern, dekretierte ihre Herrschsucht, und wie eine Zuchtrute Gottes, maßlos in ihren Leidenschaften, waltete sie mit strengem Regiment. Eine majestätische Gestalt, furchtbar prächtig, alttestamentarisch in ihren großen Fluch- und Haßszenen, mit ihrer imposanten Gegenwart alles in ihrer Nähe erdrückend. Auf ihren Sohn rief sie, als der gegen ihren Willen heiraten wollte, das Donnerwetter des Himmels herab, und ihre mutterlose Enkelin Elise erzog sie in Furcht und Schrecken, mit Rutenstreichen und katechetischer Härte. In Gehorsam und Demütigung erstarren lassen, das war ihr pädagogisches Ziel, geistige Nahrung war verpönt, denn vom Bücherlesen würden die Frauen nur verrückt.

Diesem Extrem gegenüber regt sich aber schon die Politesse und eine neue verfeinertere Lebensart. Sie wird vor allem durch die Stiefmutter Elisens vertreten, die voll Leipziger Bildung war und schon mit der Philosophie der Grazien äugelt. Hier kommt der Tanzmeister aufs Schloß, die jungen Mädchen üben die „fünf Positionen", die Schwestern tanzen pas de deux und Menuette, und sie lernen den guten Ton: „Tanz ist der Ausdruck der Freude, und sanfte Freude und Wohlgefallen am Tänzer muß sich auf unserem Gesichte zeigen, wenn der Tanz durch Harmonie des Ganzen gefallen soll." Zu den Geburtstagen werden allegorische Tableaux gestellt. Am Altar knieen die Kinder, als Hymen und Amor verkleidet, eine Schwester ist als Schäferin angetan. Elise erscheint als Flora, bekränzt den Altar unter Musik und pantomimischen Bewegungen und deklamiert, was die schöngeistige Stiefmutter zum Lob des Vaters aufgesetzt hat.

Auch Theater wird gespielt. Die Verballhornisierungen Shakspeares von Christian Felix Weiße, Romeo und Julie, sowie Richard der Dritte, für den Hausgebrauch gezähmt, führte man auf.

Doch diese Regungen einer zarteren Kultur sind ganz vereinzelt und nur rein äußerlich konventioneller Natur. Die Männer dieser Welt leben durchaus noch in der Vorstellung des Herrenrechts. Entweder sind es Frauenjäger, die eine gewisse Galanterie nur als Firnis tragen, wie der elegante Oberjägermeister in dem „wohllassenden" schwarzsamtenen Oberrock mit den Spitzenmanschetten, oder es sind ungehobelte Nimrode, Waldmenschen, die mit Hund und Wild besser Bescheid wissen als mit dem höchst wunderlichen „Weibergeschmeiß".

Bei den Tafeleien sind die „ehrbaren Zötlein" noch so brav im Gang, wie auf den Ritterburgen des sechzehnten Jahrhunderts, und von der dröhnenden Lache der gutgelaunten Jägersleute schallt das Gebälk, und die züchtigen Frauenzimmer halten vergnüglich still dazu. Ja, sie schwatzen munter mit, und eine alte Tante sagt unter dem wiehernden Gelächter der Gesellschaft, die sich über Elise, die scheue junge Frau, mokiert: „Sie ist gar nicht aus unserer Familie; sie karessiert den lieben Mann gar nicht. Ich bin ein altes Weib und karessiere meinen alten Kleist mehr, als unser Junges ihren vortrefflichen Mann karessiert."

Lauter Hohn bricht über die Bücherleserinnen aus. Die Starostin sagt: „Hast du die Bücher nur zur Parade, dann bist du eine Närrin, und liest du sie gar, so bist du ganz verrückt! Wo kann ein Weiberkopf so viele Bücher fassen." Und als die Angegriffene — es ist immer Elise — devot erwidert: „Meine gnädige Großmama, hier ist kein Buch, das nicht ein jeder, der sich im Nachdenken übt, verstehen sollte," fährt die tyrannische Frau auf, als wollte sie die Widersprechende züchtigen. Alle anderen aber, Elisens Gatte, der Herr von der Recke voran, sind voll Schadenfreude, und eine andere alte Tante erzählt, wie der Onkel aus Nerft mal in Mendelssohns „Phaedon" hineingeguckt habe, weil er hörte, „ein dummer Jude wolle beweisen, daß die Seele unsterblich sei"; er sei neugierig geworden, „was ein

Lumpenjude schreiben könne, aber er habe das dumme Buch nicht verstanden".

Das alles aber sind nur Szenen des äußeren Lebens; sie geben ein Bild von der Bühne, auf deren Hintergrund nun erst das intime Drama Elisens sich abspielt, ihre Ehe. Der Schlüssel dazu liegt in den bitteren Worten, die Elise an eine Vertraute schreibt, und die den ganzen Abgrund zwischen der alten und der neuen Zeit aufdecken: „Mama glaubt, die ganze Pflicht einer Frau bestehe einzig nur darin, mit ihrem Mann ein Bett zu teilen" — (und an einer anderen Stelle) „recht als hätten wir keine Seele, als wären die Weiber nur ein Stück Fleisch."

Es waren in dieser Ehe durch die oberflächlich politische Stiefmutter zwei Menschen falsch gepaart worden. Unvereinbare Gegensätze bilden die rauhe bralle Art des Gutsbesitzers und Jägers, der zu Haus seine echte „Männergemütlichkeit" und sein derbes Vergnügen ohne unbequeme Umständlichkeiten haben will, und die empfindsame Elise, deren Jugend völlig um alle Gefühlsansprüche betrogen wurde, und die einen wahren Heißhunger nach allem Weicheren, Zarten, nach seelischem Austausch und vertrauender Hingabe ihrer immer angstvoll scheu versteckten Zärtlichkeit hatte. Die konfliktschwere Situation wird dadurch verschärft, daß beide nicht, wie wir heutigen Betrachter es gut sein können, Psychologen sind, die sich gegenseitig in ihrer Wesensverschiedenheit wenigstens verstehn. Sie sind vielmehr beide blinde Geschöpfe dumpfer Notwendigkeit, die über vermeintliches gegenseitiges Recht und Unrecht hadern. Sie sieht in dem Mann einen herrischen Gebieter, der nur für seine Ställe Sinn hat, und der, wenn sie ihn bittet, mit ihr im Nachtigallenwäldchen im Mondschein zu wandeln, ihr mürrisch erklärt, er sei müde. Und er ist völlig ratlos diesem Weibe gegenüber, das sich zaghaft wie ein geprügelter Hund an seine Seite duckt, das stets die Augen voll Tränen hat („auch im Schlaf weinen Sie, wo haben Sie nur all die Tränen her," meint er hoffnungslos), und dem er doch eigentlich nichts getan hat. Und er wird sich, trotzdem ihn ihre fremdartige Schönheit im langen braunen Mantel ihrer Haare immer wieder reizt, bänglich klar darüber, ehe er verhei-

ratet war, war er der glücklichste Mann; Weiber sind nur eine Plage.

Interessanter nun, als die Etappen dieses heimlichen Ehekrieges zu verfolgen, mit seiner monotonen Wiederholung der gleichen Szenen, der immer wieder neu empfundenen Unmöglichkeit des Zusammenkommens und der ermattenden, zerrüttenden, immer wieder gemachten Eintrachts-Versuche, bis endlich sich äußerlich scheidet, was innerlich nie vereinigt war, ist es, das Bild der Frau isoliert zu betrachten.

Auf dem Hintergrund, den die flüchtigen Striche genügend charakterisierten, steht eine Desillusionierte, die in sich einen ganz unausgeschöpften Gefühlüberfluß birgt. Sie ist, das kompliziert die Situation, dabei völlig unbewußt und verhält sich zu ihrem eigenen Wesen ziemlich unklar und unsicher. Ihr Verstand, der nie geschult worden, hat gar keine Kontrolle. Und nun wuchern in dieser Unbefriedigten alle vagen Schwärmereien und Sehnsüchte. Sie verschwendet sie mit Inbrunst an die neuen Bücher der empfindsamen Dichter, die ihre gläubig empfangene Seelenspeise werden. Sie schafft sich Abbilder und Idole und baut in ihrem Herzen Altäre.

Sie tut, was am Beginn eines neuen Jahrhunderts der Verkündiger neuer Menschlichkeiten, Schleiermacher, in seinem Katechismus für edle Frauen warnend wehrte: „Du sollst dir kein Ideal machen, weder eines Engels im Himmel, noch eines Helden aus einem Gedicht oder Roman, noch eines selbst geträumten oder phantasierten; sondern du sollst einen Mann lieben, wie er ist.. Denn sie, die Natur, deine Herrin, ist eine strenge Gottheit, welche die Schwärmerei der Mädchen heimsucht an den Frauen bis ins dritte und vierte Zeitalter ihrer Gefühle."

Zuerst war es der Geist des toten Dichters Chronegh, den sie wie einen Heiligen verehrte; bei all ihren Handlungen denkt sie daran, ob der selige Genius mit ihnen zufrieden wäre, und als sie zum erstenmal sein Porträt sieht, wird sie ganz rot und wagt es kaum, den anzublicken, der ihrem Herzen so lieb ist. Dann aber treten leibhaftige Menschen in ihr Leben, und wir beobachten Beispiele der in jener Zeit so üppig wuchernden Seelen-

freundschaften. Und zwar ist es immer derselbe Siegwarttypus, der wiederkehrt: ein Jüngling, der zu ihr aufblickt, in Madonnenverehrung, dessen Begehren schweigt und der die schmerzlichen süßen Wonnen der Entsagung lehrt. „Edle Freundin", „Tugend", „Vollkommenheit", „Läuterung", „Wiedersehen in einer besseren Welt" sind die Vokabeln dieser Gefühlsterminologie.

Das stärkste Erlebnis dieser platonischen Exaltation hatte Elise mit dem Dichter Hartmann. Und diese Episode und verwandte Situationen werden, abgesehen vom rein psychologischen Interesse, dadurch frappierend, daß diese Lebensszenen Echos literarischer Szenen aus den Büchern der Zeit sind, und so Beispiele dafür geben, wie weit die Ekstasen der Bücher in das Leben hineinwirkten.

Alle Blüten der empfindsamen Dichtung, die mit scharf charakterisierender Analyse und Bestimmung Heinrich Kräger in seinem Buch über den Siegwartdichter Miller wie in einem Gefühlsherbarium gesammelt hat, sieht man hier lebendig sich ranken.

Deutliche Parallelen zu dem Roman „Das Fräulein von Sternheim" von der Laroche finden sich. Auch Elise wandelt gleich ihr: „die Luftsäule, in der sie atmet, ist so moralisch geworden, daß der Lasterhafte sich ihr niemals nähern wird."

Wörtliche Anklänge finden sich. Als Hartmann stirbt, spricht er von dem „höheren Wesen, das in weiblicher Gestalt, als Engel unter den Menschen wandelt, der Name sei ihm zu heilig, als daß ihn Sterbliche nennen könnten, würde er aber im Chor seliger Geister sein, dann würde er diesen Namen lobpreisen." Das ist der Gefühlsbrauch der empfindsamen Dichtung. Ganz ähnlich spricht sich Klopstock aus, der in seiner Totenklage an die dänische Königin Luise den Namen nicht sagt, sondern anhebt: „Da Sie (ihr Name wird im Himmel nur genennet) Ihr sanftes Aug' im Tode schloß."

Wenn Elise schreibt: „wir fühlen Hand in Hand das Glück, den großen Gedanken der Schöpfung zu durchdenken," so kommt wieder Klopstocks erste Strophe des zürcher Sees in Erinnerung . . . „schöner ein froh Gesicht, das den großen Gedanken seiner Schöpfung noch einmal denkt."

Wesentlicher aber als solche Zitatenparallelen sind unbewußte Gefühls- und Stimmungsparallelen.

Eine große Rolle in der Literatur der Zeit spielt der Reliquiendienst. Seidenbänder, Dosen, Haarlocken werden als Heiligtümer gehalten. Siegwart hegt das Pflaster, das Marianne auf seine Fingerwunde legte, und sie bewahrt das Taschentuch, das sein Blut getrunken. So finden wir auch in der Welt Elisens die Ringe aus geflochtenen Haaren, als ewige Treuesymbole, und das Bild der Geliebten wird in einer blechernen Kapsel auf der Brust getragen. Ja, zwischen Bruder und Schwester, wie es mit Elise von der Recke und Fritz von Medem war, spinnen sich solche schwärmerische Seelenbande. Und immer wird für solch Bündnis als Schutzgeist der Genius eines Dichters gewählt. Wie Lotte und Werther im gesteigerten Moment ihres Gefühls sich im Namen Klopstock finden, wie Miller und sein Mädchen in der Nacht vor dem Scheiden in Jammer beieinander sitzend, die tränenfeuchten Hände auf die Messiade legen, so begibt es sich hier ähnlich.

Als Fritz sich von seiner Schwester, wie von einer Geliebten losreißt, alle „heiligen Plätze der Erinnerung" aufsucht, da mußte man ihm Klopstocks Oden bringen, „und er fühlte Wonne in den Spitzen der Finger, mit denen er sie hielt."

Die „Wollust der Tränen", „joy of grief", ist das stärkste Erlebnis dieser Neigungen. Ein Kultus wird mit ihnen getrieben, sie sind ein ganz besonderer Saft. Miller verlangt: „Mein Mädchen muß weinen können und Tränen lieben," in den Scheidebecher fallen die Tropfen, und die Selig-Traurigen genießen die Mischung aus Wein und Zähren wie ein Sakrament. Sinnliche Mystik fühlt man hier schon wirksam, wenn sie auch vielleicht diesen auf ihre Keuschheit so Stolzen unbewußt blieb. Millers Dörner schmachtet danach, daß Sophiens Augen glänzend werden und er ihre Tränen küssen kann. Und genau wie eine Stelle aus einem Roman dieser Gefühlswelt wirkt in unsern Briefen Elisens Schilderung einer selbsterlebten Situation: „ich und Hartmann, wir bogen uns hinaus, um die Stellung des Orion zu sehen, — sein Gesicht kam mir so nahe, daß ich den Hauch seines

Atems fühlte; er nahte sich mir noch mehr, da zog ich mich zurücke, der Krummkamm fiel aus meinen Haaren, meine Haare wehten ihm ins Gesicht, er küßte die Spitzen meiner Haare, ergriff meine Hand, küßte diese — ich fühlte seine heißen Tränen, — ein nie gefühlter süßer Schauer durchbebte mich. Aber noch wohler wurde mir, als ich, ungesehen, Hartmanns heiße Tränen von meiner Hand küßte."

Ein leidenschaftlich wirkender Gefühlsfaktor ist der Grabes- und Todesgedanke, die selige Sehnsucht, den Kerker des Leibes zu verlassen und in jenseitigen Höhen sich rein wiederzufinden: „dann trennt kein Schicksal mehr die Seelen, die du, Natur, einander bestimmtest."

Cypressen sind die Lieblingsbäume im lyrischen Garten, und wie die „künftige Geliebte" angerufen wird, so schweift auch das wehmutsvolle Sinnen zum künftigen Grab. „Gib doch, o lieber grüner Plan, mir meine Ruhestelle," singt Hölty, und beliebte Embleme sind die Hügel mit den Urnen und Vasen; man sucht das Wühlen in schmerzlichen Erregungen, und man gesteht offen ein, daß das Versenken in die Todesstimmung heilsam ist, „die eingefrorene Empfindung mit einemmal wieder aufzutauen." Und in Elisens und ihrer Freunde Vorstellung klingt das alles wieder.

Hartmann hatte in die Rinde eines Baumes auf dem Landsitz der Medems (Elisens Familie) Bodmers und Lavaters Namen eingeritzt und dazu gesagt: „Wenn ich in Kurland sterben sollte, so wünschte ich unter diesem Baume begraben zu werden." Und Elise genügt sich nicht an der Trauer um den Abgeschiedenen, sondern sie verstärkt durch gesteigerte Gruftvorstellungen ihren Schmerz: „hätte ich unvermerkt den vormals beseelten Staub des Edlen sehen, seinen Sarg öffnen können, dies wäre mir ein wehmutsvoller, aber wohltätiger Anblick gewesen."

Der rückhaltloseste Ausdruck der Neigungen gibt sich in den Briefen hin. Sie sind das Ventil, durch das sich das leidenschaftliche Gefühl ergießt, und verschwenderisch läßt man es strömen. Herdern ist das Schreiben an seine Braut recht die Stunde der Vergeistung und eine „Himmelfahrt."

Hartmann, der übersinnliche Freier, genießt, nachdem er sich

von Elisen losgerissen, seine stumme Liebe durch platonische Briefstellerei. Er schreibt täglich an sie: „so recht aus der Fülle des Herzens.“ Er versiegelt die Episteln und verschließt sie in seiner Schatulle: „und diese süße Täuschung — als könnte meine Seele sich ganz in die ihrige durch Briefe ergießen, die tat meinem Herzen wohl.“

Sehr charakteristisch ist für die Epoche auch der briefliche Gefühlsaustausch persönlich Unbekannter. So entspinnt sich ein schriftlicher Verkehr Elisens mit Lavater. Hartmann hatte ihn gebeten, seiner Freundin eine Zeile zu senden und so gleichsam Vertrauter und Schutzgeist des Bundes zu werden: „Tu' mir die Freundschaft, Lavater, und schreib' ein kleines Blättchen an meine Freundin von der Recke; was du willst, es wird ihr Freude machen und mir. Sie denkt oft an dich und hat mir oft mit süßer Sehnsucht gesagt, wie gerne sie dich kennen möchte.“

Wie die Literatur der Zeit hier in lebendigen Menschen sich leibhaftig darstellt, so auch die Kunst. Zwanglos könnten diesem Buchband als Illustrationen Chodowieckische und Meilsche Almanachbilder beigegeben werden, so typisch sind manche Situationen. Vor allem die Szenen des Landlebens scheinen wie aus den Kupfern geschnitten: all das Schwärmen an den Erinnerungsstätten, an den geweihten Plätzen in der Frühe; die Frühlingsfeste, wo „Klopstocks Frühlingsfeier zergliedert und gefühlt wird“; Elise in langen fliegenden Haaren, in ihren weißen Nachtkleidern beim Aufgang der Sonne, wenn ihr „der Lerche hoher Flug unnennbare Empfindungen ins Herz gießt“; der einsame Schwärmer, der die Erinnerungswallfahrt zu den geliebten Örtern, zu dem heiligen Wäldchen und den Lauben macht, ein paar Erdbeeren pflückt auf dem grünen Plätzchen „ohnweit Klopstock“ und sie andachtsvoll ißt, „mehr Nahrung für die Seele als für den Magen“ . . .

* * *

Ein Gefühlsarchiv von seltener Vollständigkeit ist dieser Briefband. Wie aus einem Marmorsarg, der sein Geheimnis treu gehütet, kommen jetzt ans Licht die Zeugen verschollener Gefühlswelt.

Neugierig studieren und analysieren wir die Handschrift und den Kurialstil zärtlicher Herzen, und nachdenklich erkennen wir, wie auch die Äußerungen der Gefühle ihre Tracht und ihre Mode und sogar ihr Zeremoniell haben, die wechseln wie die Gewänder und die Geräte.

Eine Kuriosität ist uns dies „traute Flüstern, sanfte Tändeln, wehmutsüße Heimlichkeiten", doch vor hundert Jahren sehnte sich jeder Jüngling so geliebt zu werden, jedes Mädchen so geliebt zu sein.

II. Empfindsame Reise.

Konnte man über diese Blätter als Aufschrift den Titel „Bekenntnisse einer schönen Seele" setzen, so darf man dem zweiten Band der Recke-Erinnerungen als Etikett gleichfalls einen Buchtitel der Zeit geben, „Empfindsame Reise" kann er heißen. Ein anderes Bild bietet er, als der erste; nicht mehr seelische Intimitäten entschleiern sich, états d'âmes, sondern die Kulissen des äußeren Lebens, Städte und Menschen der Chodowieckizeit werden in einer Mappe fein gestrichelter Stiche gezeigt. Die starken Gefühlsüberreizungen jener gespannten Ehejahre sind vorüber. Elise ist geschieden. Nach schwerem Kämpfen hat sie sich aus der Gemeinschaft gerettet. Eine unsinnliche Natur vermeidet sie alle Schlichen der Liebe, die zu neuen Enttäuschungen führen könnten; den Weihrauch zarter Verehrung aber genießt sie gerne; die hohe Elisa nennen sie ihre Getreuen, doch wehrende Hände und strenge, gebietende Augen hat sie für jedes ungestümere Nahen und sehr bezeichnend ist, daß der letzte Seelenfreund der hohen Elisa der sanfte Sänger der ätherischen Urania war, Tiedge, der bei ihrer ersten Begegnung verzückt in keuschen Flammen an einen Freund schrieb: „Denk dir eine erhabene junonische Gestalt, vereint mit Lieblichkeit und Anmut einer Psyche oder Hebe. Ein durchaus zierratloses, um den Hals geschlossenes Gewand, das ich deutsch nicht nennen darf, von den Bewohnern jenseits des Rheines „chemise" genannt, fließt an der feinen Gestalt zwanglos herab . . ."

* * *

„Empfindsame Reise“ — Elise zieht mit ihrer treuen Gesellschafterin, der Demoiselle Sophie Becker, in einer ungefügen Reisearche durch ganz Deutschland, sie grüßt die Kunst und sucht die Aussprache ihrer Brieffreunde. Nach menschlichen Sehenswürdigkeiten ging die Expedition und Frau Rat durfte sich selbstbewußt als Mutter des größten Zeitgenossen moquieren:

„Ich bin viel glücklicher als die Frau von Reck. Die Dame muß reisen, um die gelehrten Männer Deutschlands zu sehn, bei mich kommen sie alle ins Haus, das war ungleich bequemer — ja, ja, wems Gott gönnt, gibt ers im Schlaf.“

Diese Begegnungen haben ihren eigenen Stil. Ohne sich zu kennen, „ohne von irgend etwas anderem als ihrem inneren Gefühl überzeugt zu sein, daß sie waren, wo für sie einander hielten,“ umfangen sich die Freunde.

Kraftgenialisch war noch Goethes und Lavaters erster Gruß: „Bist's?“ — „Bin's“, jetzt wird das ahnungsvolle Erkennen verwandter Seelen in fremder irdischer Hülle pathetischer und schwelgerischer. So stimmte der poesielahme Dichter Goecking die Harfe:

„Ich sah dich nie und werde dich nicht sehn
Als bis die Erd' uns beide nicht mehr faßt;
Ich werde wohl voran dir gehn.
Als Freundschaftsband laß ich dies Buch zurück
Bis du auch nachkömmst und — o Glück —
Wir uns zum ersten Male sehn.
Da wird kein Königreich, kein Meer
Kein Strom und kein Gebirg uns trennen;
Da werden wir uns frei und hehr
Als Freund und Freundin lieben können —“

Ihm fliegt Elisa zitternd entgegen und im Bann dieser Muse dichtet sie selbst:

„Goeckings edler Geist
Hebt aber doch Elisas Seele mehr
Als alle Pracht der wechselnden Natur.“

Und noch emphatischer grüßt sie Fritz Stollberg. Enthusiastisch eilt sie in Dresden auf ihn zu, „ohne auch nur einen Augenblick zu fragen, ob er es sei".

Die Männer aber halten nicht ganz der Hochgespanntheit dieser idealen Gläubigerin stand. Fritz Stollberg ward der Feierlichkeitsorkan, der immer um diese Kothurngestalt brandete, unheimlich und er entzog sich ihr — dem derberen Freunde Voß schrieb er vertraulich: „Über die Recken denke ich ungefähr wie Sie. Ich bin ihr sehr gut, wünsche aber, sie nicht mehr in Berlin anzutreffen. Der Strudel ihrer Existenz, oder vielmehr die vielen Wirbel ihrer Existenzen ermatten mich zu sehr." Elise selbst war übrigens sehr kritisch, konnte ganz Indignation und eisige Mißbilligung werden, wenn eine ihrer Idealfiguren aus der Rolle, die ihre Imagination ihr zugeteilt, herausfiel. Sogar der göttliche Sänger Klopstock fand nicht völlig Gnade vor ihrem richtenden Blick und sie verzeichnet mit einer Geberde der Gekränktheit: „Seine Gestalt ist so wenig erhaben, daß ich in meinem Bild von ihm sehr herunterstimmen muß."

In Hamburg, der Klopstockstadt, wird Elise dabei selbst etwas irdischer. Zuerst ruhten ihre Augen sehr überheblich auf dem fetten, „nach Hamburgischer Art gemästeten Postmeister", dann aber gewinnt sie den Austern und dem englischen Aale viel Sympathie ab, und Demoiselle Sophie, die immer das treue Echo ihrer Herrin ist, die in der Seelensphäre geläufig mit Wolken, Ossianversen, Grabblümelein und Ewigkeitsgedanken spielt, schreibt von diesem nahrhaften Diesseits ganz menschlich: „Ich fürchte immer, wir bringen eine, um ein paar Zoll erweiterte Peripherie mit."

Auch sonst wird die Schöngeistigkeit hier etwas weltlicher gewandelt und zu fruchtbarem Interesse wendet sie sich in der Teilnahme am Werk der Karoline Rudolfi. Diese ist eine Urahnin jener Wackeren, die jetzt unter dem Feldgeschrei „Die Kunst im Leben des Kindes" die Kinderstuben der anderen reformieren.

Sie hatte schon jene Grundbegriffe sich zu eigen gemacht, daß es nicht auf das Lehren, sondern auf das Wecken und Augenöffnen ankommt. Sie umgab ihre Zöglinge — die aus allen

Gegenden Deutschlands, nur nicht aus Hamburg zur ihr strömten — in Haus und Garten mit „schönen Eindrücken": „Im Freien wie in dem Zimmer mußten lebendige Blumen, zierlich geordnet, Auge und Herz erfreuen. Ringsumher sah man in den Bildern und in den einfachen Gerätschaften die reinsten Formen."

Elisen gefällt diese Pépinère der Schönheit und sie verzeichnete voll pompösem Wohlwollen und mit dem bedeutenden Ton, der sie nie verließ: „Wollte Gott, daß sich mehr dergleichen Frauenzimmer, als die Rudolfi ist, zu dem ehrwürdigen Posten von Erzieherinnen bestimmen möchten, denn nur ein kluges Frauenzimmer wird ihr Geschlecht am besten bilden können."

* * *

Dabei fehlt der Blick für Realitäten durchaus nicht ganz. Das Kunterbunt friderizianischen Hauswesens wird zwar nicht so scharf und scheckig fixiert, wie in jener Goethebriefstelle an Merk voll Menzelscher Energie: „ich guckte nur drein, wie das Kind in Schön-Raritäten-Kasten. Aber du weißt, wie ich im Anschaun lebe, es sind mir tausend Lichter aufgegangen. Und dem alten Fritz bin ich recht nah worden, da ich hab sein Wesen gesehn, sein Gold, Silber, Marmor, Affen, Papageien und zerrissene Vorhänge und hab über den großen Menschen seine eigenen Lumpenhunde räsonnieren hören" — aber Elisa und Sophie, die Empfindsamen bemerken auch, daß es hier nicht darauf ankommt, sich choquieren zu lassen, sondern das Kuriose und Kauzige in dieser Königswirtschaft einzusehen: das burschikose Zimmer, „wo die lieben Hunde keinen Stuhl unbeschenkt lassen," die zerrissenen Teppiche, die Garderobe aus einem halben Dutzend getragener Röcke in einem Durchgang hängend, dies Fürstenbett, das aus einer Matratze und einer seidenen Decke besteht.

Doch in ihrem Element ist die empfindsame Reisende immer nur da, wo befreundete Seelen in ähnlicher Sphäre der Hochspannung wandeln. Dem Berlin Nikolais rief sie zu: „Leb denn wohl, Berlin, meinen Verstand hast du mehr gerührt, als mein Herz." Seelische Heimat fand sie dafür in dem kleinen Friedrichs-

selbe. Mit der Herzogin Dorothea sitzt sie hier in deren traulichem Schlafzimmer, „welches grün lackiert ist und ganz nach dem Park liegt" und fühlt an „Freundes Seite die Wollust edler Herzen". Ramler, der Barde, und Moses Mendelssohn, der Weise kommen zum Besuch. Elisa geht glücklich „in den hohen Alleen von zwei hohen Geistern geleitet". Nathan lesen sie und danach „unsere ernsten Empfindungen sanfter zu stimmen, tritt die liebe Herzogin an ihr Klavier und spielt ein paar Arien mit dem angenehmsten Ausdruck" und als Mendelssohn geht, versichert er mit einer Träne im Auge: „er hätte heut mit dem Geist geschwelgt."

Der wahre Triumph der Empfindsamkeit wird jedoch in dem Park von Seifersdorf gefeiert, wo Graf und Gräfin Brühl Landschaftsszenerien der Anakreontik und der Humanität mit steifer Grazie und rhetorischer Philantropie angelegt hatten. Freundschaftstempel, Altäre, des Biedersinnes, der „Ahndung künftiger Bestimmung", des „Andenkens guter Menschen" erheben sich am Ende der Baumgänge; in versteckten Gebüschen gibt es heroische und idyllische Motive, Bildersarkophage zum Gedächtnis der Helden, ein Altar mit Leyer und Hirtenflöte, die ein N umrahmen, als Mal für den Kapellmeister Naumann, und eine „chaumière indienne" als Weihestätte für Petrarca. Das Ganze eine große, künstliche Spielzeugschachtel mit pädagogischer Tendenz zur Veredelung des Gemüts.

Hier werden Feste gefeiert, bei denen die Morgenröte der Humanität feierlich gegrüßt wird, Pastoralen werden gespielt, doch nicht mit der freien, koketten Anmut Klein-Trianons, sondern mit lehrhaften Moralen: „nächst der Bewunderung der schönen Natur labt man sich an dem süßen Anblick reiner und edler Menschlichkeit."

Elisa ist hier ganz glücklich, lange hat sie sich nicht in dieser „sittlich wollüstigen Stimmung" befunden und Demoiselle Sophie — wieder ein Herz und eine Seele — pflückt beim Abschiedsfest, während von Schäfern und Schäferinnen Lieder gesungen wurden, „die sich auf die gegenwärtige Lage der Sachen und die nahe Trennung bezogen", Moos vom „Altar der guten Menschen",

läßt „unwillkürlich eine heiße Träne darauffallen" und steckt es „als heiliges Denkmal" dieses Ortes ein: „es soll mit in mein Grab gelegt werden."

* * *

Dieser anakreontisch-encyklopädische Park voll höherer Bestimmung wäre der echte Schauplatz gewesen für die Szene, die den Höhepunkt dieses Gefühlsspiels bildet.

Drei Personen stellen sie dar, drei verschiedene Temperamente: Elisa, die schöne Seele; ihre Schwester Dorothee, ganz französisches Rokoko, voll Watteauzierlichkeit und Marivauxkoketterie; Graf Geßler, der Typus des Kosmopoliten, des überlegen ironischen Kultur-Kavaliers der Zeit, ein Amateursammler von Büchern und Frauen, ein geistreicher Genießer, ein epigrammatischer Causeur.

Elise interessierte sich für ihn, trotzdem sie die schmerzliche Bemerkung macht, daß „Geister, die sich durch französische Lektüre bilden und dann im Geräusch der großen Welt leben, den Glauben an Gott und Tugend verlieren." Sie möchte seine Seele retten und ihn reizt wohl der Kontrast, denn er, der Spötter, stimmte sich stilgewandt in ihren Ton und schreckte nicht davor zurück zu sagen: „Möge der Abend Ihres Lebens so schön als diese Abendröte sein."

Als aber Dorothee ein anmutiges Liebesgeplänkel anhebt, ziehen sich die verwandten Temperamente an. Der Graf wendet sich von dem strengen Alabasterprofil der hohen Elisa zu dem Puder- und Mouche-Charme der galanten Herzogin. Und nun lebt sich Elisens Wesen so recht aus. Entsagung, Veredlung, höhere Gemeinschaft schwebt ihr vor. Sie will der Schutzgeist, die überschwebende Mittlerin der Liebenden sein. Und — das ist sehr charakteristisch für die Auffassung der Zeit — ihr ethisches Gefühl denkt gar nicht daran, daß ihre Schwester Dorothee, die Herzogin von Kurland, doch verheiratet ist. Das Seelenbündnis, das die Menschen veredelt — nur so versteht sie die Liebe — darf ja ruhig neben der Ehe bestehen. So führt sie eines

Morgens die Schwester und den Grafen — Dorothee war „schön geschmückt wie die Morgenröte", in weißem ostindischen Musselin mit „aurorafarbenem" Unterkleid und dem Hut mit Flatterbändern über dem schalkhaften Gesicht — im Park zusammen, sie vereinigt beider Hände und sagt: „O, sein Sie unser Bruder. Hier schon beseligt edle Freundschaft."

* * *

Im Park zu Seifersdorf lernten wir schon die aus der philantropischen aufklärerischen Richtung stammende moralisierend-allegorische Naturauffassung der Zeit kennen. Neben der Rousseauschen Hingebung an elementare Großheit und Ganzheit besteht lange noch diese teleologische magistrale Naturandacht. Des alten Brookes Wort vom „irdischen Vergnügen in Gott" ist ihre Parole und ihr Zeichen jener Chodowiecki-Stich, der eine Landschaft mit der aufgehenden Sonne über Berg, Busch und Tal als Allegorie der Aufklärung zeigt.

Die Natur wird nicht pantheistisch gläubig empfangen, sondern man hängt ihr Noten, Scholien, Kommentare an. Die moralische Wirkung der Landschaft spielt eine wichtige Rolle und immer gibt es allegorische Deutung. Auf steilem Gebirgspfad fühlen die empfindsamen Reisenden: „Wie war der ganze Weg ein Bild unsers Erdenlebens voll Mühe und Steine des Anstoßes, dann zur Linken und Rechten ein Blümchen, in der Ferne die schönen Gefilde der Phantasie und der strahlenden Hoffnung". Immer macht sich breit die kleinlich-redselige Klopstock-Brookesche Schöpferverehrung: „Der Gedanke an meine Bestimmung begleitet mich. Ein Geschöpf Gottes grüßte ich jede Blume mit brüderlicher Liebe. Auch ihr unbelebten Geschöpfe kommt aus der Hand dessen, der alles zum Glück, zum immerwährenden Fortschritt schuf."

* * *

Je mehr man diesen Stimmen zuhört, um so sicherer merkt man, daß diese Empfindsamkeit und dieser Gefühlskultus doch

ein ganz anderer ist, als die starken Vibrationen Werthers, die Jean Paulschen Titaniden-Räusche, Klingersche und Lenzische hingewühlte Leidenschaftshymnen, diese weisen in die Zukunft, sie bereiten den Persönlichkeitsüberschwang der Romantik vor. Der „hohen Elise" Seele aber scheint ein Wechselbalg, die Empfindsamkeit zeugte sie mit der Aufklärung, und ihr Schöngeisttum ahnte diese Zwiespältigkeit gar nicht.

Christlicher Adel deutscher Nation.

I. Aus dem Humboldtschen Hause.

Hundert und vier Jahre deutschen Lebens entrollen sich, wenn man das aus den Schätzen des Humboldt-Archives von liebevoller nur manchmal all zu vorsichtiger Hand gefügte Mosaikbild Gabriele von Bülows, der Tochter Wilhelm von Humboldts, betrachtet. Ein reiches, inhaltsvolles Werk baut sich auf großem historischen Hintergrunde auf. Ein Buch voll Geschichte, Politik und Diplomatie; und dann wieder voll intimen persönlichen Reizes, voll Häuslichkeit und heimlicher Traulichkeit. Voll Haupt- und Staatsaktion im Galakleide und weißen höflichen Manschetten; voll Genrebilder aus der Kinderstube und vom Familientisch. Und wer auf die Nuancen zu merken weiß, wird gespannt den Wechsel der Verkehrsform, Änderungen im Ton, Wandel im Exterieur und Interieur während des Säculums beachten und so ein kulturhistorisches Bilderbuch aus der Geschichte der deutschen Familie erhalten.

Die feinste Auslese kleiner Detailzüge, die manch große historische Freske lebendig und menschlich macht, bietet sich hier neben monumentalen Eindrücken.

Etwas Großes, Schicksalvolles liegt darin, wenn wir mit einem freien und edlen Geschlechte, wie die Humboldts, nicht nur Adelsmenschen der Geburt sondern des Herzens, einen Raum von drei Menschenaltern und darüber durchwandeln durch Sturm und Stille, durch Schmerzen und Freuden. Wie von der Regenbogenbrücke herab sehen wir auf die Menschen, auf Werden und Vergehen, Sprießen und Absterben, Geburt und Grab — ein ewiges Meer.

Sechsundachtzig Jahre ist die Heldin dieser Blätter geworden. Am Eingang steht ihr und ihrer Schwester Bild von Gottlieb Schick 1809 in Rom gemalt. Ganz im Geschmack der Zeit mit dekorativem Beiwerk leicht antikisiert. Im Idealfaltengewand, mit nackten Füßen, sitzen sie in einer Weinlaube, Rebenranken schlingen sich um das Spalier, im Hintergrund öffnet sich die

italienische Landschaft. Und als das Buch ausklingt, sehen wir die Photographie einer alten Dame voll vornehmer Güte in dem feingeschnittenen Gesicht, auf einem Fauteuil, das Haupt mit der zierlichen Haube bedeckt — ein Bild aus den letzten zehn Jahren. Was liegt zwischen beiden Porträts alles an äußeren und inneren Metamorphosen? Als sie geboren wurde, regierte Friedrich Wilhelm III. und vor ihrem Tode spielten um die Knie der Greisin die drei kaiserlichen Prinzen. In dieses Lebens reiche Fülle einzutauchen lockt und lohnt.

Es sind keine komplizierten Menschen, deren Erdenwallen wir hier beobachten. Was Heinrich von Bülow, der Gatte Gabrieles von Humboldt einmal von sich sagte: „Das Pikante, Farcierte ist mir ganz zuwider, sowohl in Speisen, als überhaupt in allen Verhältnissen des Lebens" — gilt von ihnen allen. Sie haben etwas Gerades, Gesetztes, höchst Unproblematisches. Menschen, die reines Herzens sind, voll Gottvertrauen und Gottesfurcht. Mit starkem Pflichtgefühl und ritterlicher Gesinnung. Antike Klarheit, Harmonie und Ruhe charakterisiert die Ehe der herrlichen Eltern Gabrieles, Wilhelms von Humboldt und Carolines von Dacheroeden. Die Mutter war das Muster einer edlen, vornehmen Frauengestalt. Mit schlichter Häuslichkeit, die auch dem Alltäglichsten seinen Sinn zu geben weiß, verband sie höchsten und freiesten Schwung der Phantasie. „Sie trug nie etwas Exzentrisches ins Leben hinüber und schloß immer das Seltenste und Ungewöhnlichste in sich", rühmt in schmerzvoller Erinnerung ihr verwitweter Gatte 1830.

Solch Erbteil überkam Gabriele, die als fünftes Kind des kinderreichen Paares am 28. Mai 1802 geboren wurde. Einige Monate später verließ die Familie Berlin mit seinem dicken Sande. Es ging nach Süden. Alexander von Humboldt war zum Legationsrat und Residenten in Rom ernannt. Interessante Bilder sind aus jener Zeit in den Briefen der Mutter und Schwester fixiert. Gleich einem Chodowieckischen Kupfer mutet die Schilderung der Reise an. In den beiden mächtigen, hochbepackten Chaisen, die der Arche Noah glichen, rutschte man eines schönen Morgens von Potsdam ab. Sechs Wochen dauert das Nomaden-

leben. In grauer Dämmerung bricht man jeden Tag auf. Ehe aber der Postillon bläst und die Rosse anziehen, zählt Vater Humboldt die Häupter seiner Lieben, ob keines der Kleinen und Kleinsten vergessen ist. In Rom lebte er seiner politischen Mission. Caroline, die „unvergleichliche Li" schuf sich einen künstlerischen Kreis. Sie hielt offenes Haus. Allabendlich versammelte sich eine bunte Gesellschaft junger Künstler im Palazzo Tomasi. Rauch, Thorwaldsen, Canova, Schick gingen hier aus und ein. Die Empfänglichkeit der Tochter Gabriele und ihrer Schwester Adelheid, der „Adel", erhielt in dieser Umgebung früh die feinsten Eindrücke. Die Künstler sind entzückt von den schönen Kindern. Canova ging mit dem großen Chapeau-bas-Federhut immer rings um Gabriele herum, versichernd, solche Arme, solchen Nacken habe er noch bei keinem sterblichen Kinde gesehen. Gottlieb Schick malte die Schwestern zärtlich aneinander geschmiegt sitzend, „Adel" mit offenem heiteren Gesicht und glatt gestrichenem Haar, Gabriele mit umlockter Stirn und tiefen träumerischen Augen. Rauch modellierte Adel als Psyche mit einem Schmetterling in dem „lieben Händchen". Die Kleinen werden dabei früh reif, sie plappern allerliebst altklug italienisch und zeigen Fabulirtalent.

Wir genießen nun das Schauspiel einer überaus schnellen Entwickelung. Wichtiges Moment ist dabei die Übersiedlung nach Wien. Die Römerinnen werden Deutsche. Der heiter tändelnde Kindersinn empfängt ernste und tiefe Eindrücke. Das gewaltige Jahr 1813 geht über sie hin. Den Vater sahen sie mit sorgenvollem Haupt nimmerrastend für das Vaterland arbeiten, den sechzehnjährigen Bruder wußten sie im Feld, von dem treuen Freund des Hauses, Theodor Körner, hörten sie eines trüben Tages Todesbotschaft.

Adelheid ist damals fünfzehn, Gabriele dreizehn. Beide verloben sich bald, wie die Braut des Novalis noch halbe Kinder. Die Zeit ging im Geschwindschritt, man hatte keinen Augenblick zu verlieren. Jeden Moment mußte man auf äußere Trennung gefaßt sein, so schloß man einen inneren Bund. Adelheids Bräutigam war ein Herr v. Hedemann, Gabrieles Heinrich

v. Bülow. Er stand im Dienst der preußischen Diplomatie, Alexander v. Humboldt beigeordnet. Ein kluger Kopf, aber voll schlichter, einfacher Geradheit trägt er seine stille Liebe lange im Herzen, bis er sich endlich der Mutter Gabrieles vertraut. Ein seltsames Verhältnis, hochinteressant für die Gefühlspsychologie am Anfang des Jahrhunderts in seinem ahnungsvollen, dämmernd unbewußten, zärtlich spröden Wesen, webt sich zwischen dem Kind und dem Mann. Gabriele ist ihm versprochen, aber er darf das entscheidende Wort noch nicht sagen. Er blickt auf sie anbetend, und was sein Mund verschweigen muß, das sagen seine Augen. „Sie, die diese Blicke bebend fühlt in ungewisser Angst und Lust, fragt mit halbbestürztem und halberfreutem Blick: Was ist denn das? und sieht die Mutter aus unergründlich tiefen Augen an." Es ist süße wehe Pein, voll schmerzhaften Reizes, der uns fast krankhaft raffiniert erscheint, den diese Menschen aber sicher in keuscher Reinheit empfanden.

Die Leidenschaften, die sie hegen, sind nicht elementar verheerend, voll zerstörender Kraft: sie sind alle erst durch das Purgatorium der Religion geleitet. Diese Religion ist kein Überschwang und auch kein trockener Buchstabenglaube. Sie hat etwas Kindliches, sie ist mehr Gottesfurcht als Bekenntnis, ein durch keine Reflexion oder störende Zweifel verwirrtes ganz selbstverständliches Vertrauen zu dem „alten Gott im Himmel". Und als Gabriele und Heinrich, nachdem sie endlich einander sagen durften, was sie für einander fühlten, längere Zeit sich trennen mußten, betrachtet Heinrich dies als Prüfung und Läuterung. Er geht, Gott und Gabriele im Herzen, in die Dreifaltigkeitskirche und wird durch Schleiermachers Rede wunderbar erbaut. Und Gabriele, die mit ihrer leidenden Mutter und den Geschwistern nach Italien reist, während der Vater, ein diplomatischer Odysseus nach dem nebligen London verschlagen wird, sucht auf Ischia in der Bibel Trost und betet dann um einen Brief. Doch in ihrem Innern klingt nicht nur die eine Saite, sondern viele andere, reiche, phantasieschimmernde. Sie ist aufgelöst in Wehmut und Sehnsucht. Nachts, wenn die anderen schlafen, öffnen sich alle verborgenen Organe ihres Innern und

saugen schwelgerisch die Stimmungen ein — auf der Terrasse im Mondschein, wenn auf der ganzen Insel Stille herrscht, nur hier und da noch einsame Lichter brennen, das Meer rauscht, silberner Schein auf die weißen Häuser fällt und des Vesuvs Feuersäule aufsteigt. Aber sogleich mischt sich ein religiöses Motiv in ihr Gefühl. Ihre Sehnsucht ist zu sehr mit Gottergebung verbunden, als daß nur die geringste Spur von Mißvergnügen oder Ungeduld sich regen könnte, und ihr Vertrauen auf den gütigen Gott wird „beim Anschauen seiner Schöpfung doppelt erhöht" . . .

Aus dieser stillen Welt der Innerlichkeit führt uns Gabrielens Heirat (1821) auf die große Weltbühne. Gabriele hatte an ihren Eltern gesehen, wie wenig die Ehe eines Diplomaten mit Ruhe und Seßhaftigkeit zu tun hat. Die ständigen Abberufungen, Versetzungen, Übersiedelungen, die dadurch bedingte Änderung der Lebensweise, sie kannte das alles und lernte es jetzt von neuem als Frau kennen. Wie ihre Mutter reich mit Kindern gesegnet, mußte sie sich gleich ihr, manchmal auf längere Zeit von ihrem Manne trennen, wenn es die Erziehung verlangte. Die einzelnen Stationen dieser Ehe chronologisch zu verfolgen, ist hier nicht möglich, es sollen aus dem inneren und äußeren Leben nur einige Bilder herausgegriffen werden.

Der Schauplatz ist London. Das London Georgs IV. Gabriele, die in der bescheidenen Berliner Häuslichkeit mit dem einzigen Sopha, vor der Repräsentation bang verzagt und dabei mit heißem Bemühen Englisch gelernt hatte, fühlt sich hier bald ganz als „Gesandtenweib", sie gewinnt durch ihre stille Anmut und Würde alle Herzen, und man ist sich völlig darüber einig, daß „the young baroness Bulow" bezaubernd sei. Das Hauswesen richtet sie englischer Sitte gemäß und, wie es ihre Stellung verlangt, in größerem Stil ein; was sie jedoch nicht hindert, heimlich am Sonntag im Versteck Strümpfe zu stopfen, weil die Hausmädchen ihr dabei nicht genau genug sind. Dabei wird sie den glanzvollen Seiten ihrer Stellung vollkommen gerecht. Im vierspännigen Wagen à la Herzog mit Jockeys und Vorreitern macht sie dem Cumberlandschen Paar Besuch. Sie geht als Freundin

ein und aus bei der Herzogin von Clarence, der nachmaligen Königin Adelheid, sie hat eine ergötzliche Audienz bei der siebenjährigen Königin von Spanien, Donna Maria di Gloria; sie genießt den ganzen Pomp der Thronbesteigung des neuen Königs nach Georgs IV. Tode, Investituren, Ordenskapitel und Drawingrooms mit dem riesigen Federwald auf den Köpfen der Damen. Humoristisch und überlegen schildert Gabriele alle die Etiquettenschwierigkeiten, wenn die Damen mit ihrem oft fünfzehn- und zwanzigfach befiederten Haupte der Königin beim Handkuß so nahe kommen, daß sie ihr mit den Federn ins Gesicht fahren. Die nächste Thronbesteigung, die der Königin Viktoria (1837), erlebte Gabriele in London nicht mehr, sie mußte damals der Erziehung ihrer Kinder wegen nach Berlin übersiedeln, aber Heinrich Bülow schildert ihr alles in interessanten Briefen. Am frühen Morgen brachte man der Prinzeß Viktoria, die kaum 18 Jahre damals war, die Todesnachricht Wilhelms VI. Die Prinzeß erschien im weißen Pudermantel mit bloßem gescheitelten Haar und mit sehr hübschen Pantoffeln. Der Marquis Conyngham ließ sich auf ein Knie nieder, küßte ihre Hand und begrüßte sie zuerst als Königin. Sie zeigte „ungemein viel Haltung, große Ruhe und viel Verstand". —

Auch in der Ehe dreht sich Gabrieles inneres Leben nur um ihre Familie. Keine fremden Gewalten kreuzen und verwirren ihre Bahnen. Sie ist nur Gattin und Tochter, sie ist aber vor allem Mutter. Und die schönsten Blätter dieses Buches sind es, die Gabriele von Bülow als Mutter schildern. Von jenen ersten Zeilen an voll stillem ernsten Glück, in dem sie der eigenen Mutter ihre Empfindungen schildert. „Wohl ist es wahr, daß so ein Kind wie ein Rätsel vor einem liegt." —

Wie lebhaft ist die Erziehungsfreude an den kleinen Mädchen. Sie muß der Mode folgen und sie auf die Kinderbälle schicken, ja dem Baby sogar für Besuche „a proper drawingroom dress" aus Seide machen lassen. Aber sie sorgt trotzdem dafür, „daß keine unnütze Grandeur in die Köpfchen komme" und in ihrer intimsten Häuslichkeit duldet sie nur Einfaches. Als das fünfte Töchterchen zur Welt kommt (1832) rufen die kleinen Schwestern enttäuscht: „again a girl", „only a girl", und man gibt ihm wegen

der ständigen Mädchenfolge den Namen Konstanze. Welches Glück aber, als dann vier Jahre später ein Sohn das halbe Dutzend schließt. Kein jauchzender Jubelsturm, sondern eine stille, fast unfaßbare Seligkeit. Manchmal glaubt sie, sie hat es nur geträumt, und genießt dann von neuem die Wirklichkeit. Wie in Ruhe gewiegt ist ihre Seele durch all das Glück. Und fast mit Andacht sieht sie das neue Leben da vor sich: „es ist eine wunderbare Empfindung um das Bekanntwerden mit einem solchen kleinen Gesicht . . . das Rührendste sind mir immer die Augen als das Geistigste an solchem kleinen Wesen, und wie habe ich diesmal in noch höherem Grad, als seit der lieben Mutter Tod die Empfindung, als würde mir das Kind von ihr und ihm sprechen, wenn es nur könnte, weil es mir ist, als käme seine kleine Seele unmittelbar von dort, wo sie sind." Welch tiefer grausamer Schmerz, als das zarte Leben nach vierzehn Tagen verlischt. Von Spezereien umgeben, wird die kleine Leiche eingebettet. Und Gabriele führt den Sarg mit in die Heimat. An der Seite der geliebten Mutter setzt sie ihn in Tegel bei.

Bülow verlebt mit den Seinigen den Herbst und Winter 1836 in Berlin, im Januar muß er nach London zurück. Gabriele aber bleibt mit den Kindern zurück. Die Erziehung der Töchter, der Konfirmationsunterricht, die bedeutenden Kosten, die das Leben einer großen Familie in London verlangte, forderten zwingend die Trennung. Lange Briefe und ein einmaliger Urlaub Bülows müssen darüber hinweghelfen. —

Gabriele richtet sich behaglich in dem Humboldtsitz Tegel ein. Schinkel hatte das Jagdschloß gräzisiert. Mittelalter und Antike vermischen sich in ihm, wie in den Helenaszenen des Faust. Auf der einen Seite eine Burg mit runden Erkern und altersgrauem Turm, nach der Gartenseite ein streng stilisierter hellenischer Bau mit einfach edler Fassade. In vier Nischen die Lieblingsantiken Humboldts, die Pallas in Velletri, die Diana von Gabiä, die Amazone aus dem Vatikan, der Faun des Praxiteles.

Die Jahre gehen hier fast spurlos an Frau von Bülow vorüber, die Töchter wachsen heran und sie klagt lächelnd, die Aufsätze ihrer Kinder würden immer länger, sie hätte bei Schleier-

macher so etwas nicht gelernt und käme sich schon ganz dumm vor. Schon werden die beiden ältesten eingesegnet, als am 8. Juni 1838 noch ein kleiner Nachkömmling ankommt, ein Knabe, der Infant Bernhard.

Aus diesem Sohn, dem Trost für den so schnell entrissenen Knaben-Erstling, solle etwas ganz besonderes werden, schrieb Frau von Bülow dem Gatten in glückstrahlendem Mutterstolz nach London. So wie er, logierte auch nicht leicht ein Wickelkind. An kunstgeweihten Wänden verhallte sein erstes Geschrei. Im reizenden Turmzimmer, dann im alten Schlößchen, wo die zwei Grazien-Torsen ihre Türwacht halten, „nun im Christen- und Heidentum zugleich, denn die Grablegung und Filippo Lippi sind jetzt vis-à-vis der Venus von Milo und der kapitolinischen. Draußen bewachen Faun und Amazone seinen Turm, kurz, non piccola casa."

Gabriele, die älteste Tochter (16 Jahre alt) vertritt jetzt schon Gouvernantenstelle und sie erstattet aus der Residenz Tegel an den Vater nach London getreulich Bericht über alles. Sehr interessant ist der Unterschied im Ton zwischen diesen töchterlichen Briefen von 1838 und den von 1799, die Frau von Humboldt an ihren Vater schrieb. Damals ein tiefer Respektston, das steife „Sie", gewundene Über- und Unterschrift: „Teuerer und innigst geliebter Vater", „Ich bin ewig mit den zärtlichsten Gesinnungen Ihre untertänig gehorsamste Tochter". Jetzt heißt es einfach und natürlich „Liebster Vater" oder „Liebster Papa", „ein herzliches Lebewohl von Deiner gehorsamen Tochter Gabriele." Und die Briefe selbst sind in keckem, übermütigem Plauderton gehalten.

Bald gehen die Töchter in die Welt, Frau von Bülow hat gleichzeitig Sorge für die Ballkleider der Ältesten wie für die Windeln des Jüngsten. Und dabei sieht sie selbst noch so frisch und blühend aus, daß man sie nicht als Ballmutter anerkennen will und sie mit ihren beiden tanzfähigen Töchtern die „Drillinge" nennt.

Wie lange dauert es noch, und die Freier kommen; wie lange dauert es noch, und Frau von Bülow ist Großmutter, eine

Großmutter von 42 Jahren. Das ist das Jahr 1845. Und nun nahen trübe Zeiten. Heinrich von Bülow, der sich in London, dann in Frankfurt am Main als Gesandter, schließlich als Minister des Auswärtigen in Berlin überarbeitet hat, fängt an irre zu reden, sein Geist umnachtet sich, 1846 trennt der Tod Gabriele von dem treuen Lebensgefährten.

Die Stürme von 1848 umwehen sie, und sie versteht die Welt nicht mehr. Bald beginnt das große Sterben um sie herum. Ihre älteste Tochter stirbt 1854; ihre Schwester Adel 1859. Sie hat fast ihre eigene Generation überlebt, aus der früheren ist nur noch Alexander von Humboldt, der „uralte Reisende vom Orinoco" übrig. Sie leben in Tegel unter einem neuen frischwachsenden Geschlecht, der „urälteste Kosmos" spricht mit dem kleinsten Kindchen. Neue Kinderaugen tun sich dann auf, denn auch der jüngste Sohn Gabrieles, der „Infant" Bernhard, ist jetzt schon Gatte und Vater. Auch Alexander von Humboldt wird abberufen (1869), doch Frau von Bülow lebt weiter unter Enkeln und Urenkeln, sterbensmüde oft und lebenssatt. Den Krieg von 1866 erlebt sie und bangt für den Sohn; den Einzug sieht sie mit an aus den Zimmern der Königin Augusta, und König Wilhelm drückt ihr in tiefer Bewegung die Hand und sagt, während ihm die Tränen aus den Augen stürzen: „Es ist kaum zu glauben solch ein Glück, wenn man die Truppen so im Feuer gesehen!" 1870 und 71, die Gründung des Kaiserreichs treffen sie anteilsvoll sorgend, diesmal hat sie nicht nur für den Sohn zu fürchten, sondern auch für den Enkel.

Wunderbar frisch und rüstig war sie noch im Alter, von rührigster Lebendigkeit, und sehr gekränkt war sie, da sie 1883 in der Zeitung einmal eine „Greisin" genannt wurde. Die letzte große Freude ihres Lebens wurde ihr am einundachtzigsten Geburtstag zu teil; die Enthüllung der Humboldtdenkmäler in ihrer Gegenwart, der einzigen Zeugin der großen Humboldtzeit. Kaiser Wilhelm kam zu Fuß vom Palais hinüber und der Kronprinz führte sie. Oft hat sie in ihren letzten Jahren auch die Prinzeß Wilhelm, die jetzige Kaiserin, mit ihren Kindern besucht. Rings um sich sah Frau von Bülow nichts als aufsprießende Zukunft.

Schwer verdüstert durch Enttäuschungen und bittere Erfahrung, über die das Buch sorglich Schleier hängt, hat dann dies reiche Leben 1887 geendet.

Unter Glockengeläute zog sie zum letztenmal in Tegel ein.

Der prunkvolle dichte Leichenzug war zum kleinen Häuflein geworden, als man abends eintraf.

Am folgenden Morgen trug man sie aus dem stillen Atrium hinaus. „Jesus meine Zuversicht" klang es in langgezogenen Tönen durch die Luft. Und dann ging es durch die Lindenallee hinab nach der Stätte, wo die Humboldts den letzten Schlaf tun. Dunkle Tannen umrauschen die Gräber, aus der alles verschlingenden Erde aber wächst schlank eine dunkle Granitsäule zum Himmel, und auf jonischem Kapitäl ragt erhaben über Gruft und Tod, Thorwaldsens Spes.

Hier bettete man Frau von Bülow.

Als Epitaph hätte man ihr das Goethewort setzen können:

Alles geben die Götter, die Unendlichen
Ihren Lieblingen ganz:
Alle Freuden die unendlichen,
Alle Schmerzen die unendlichen ganz.

II. Die Redens.

Tagebücher und Briefe einer schlesischen Gräfin vom Ende des achtzehnten und aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts habe ich durchblättert ... Eine pietätvolle Hand hatte aus ihnen ein Mosaikbild geschaffen, ein Gedenkporträt zum Ehrengedächtnis werktätiger Liebe und frommen Herzens. Als eine Familienchronik für die Engeren gibt sich dies Buch. Persönlichstes Interesse an der Heldin, der Gräfin Reden, hat es diktiert.

Diese Gräfin Reden ist nicht so interessant in ihrem stillen Leben, daß wir es, gefesselt durch ihr Wesen, gemeinsam durchwandeln möchten.

Sie wird aber plötzlich interessant, wenn wir den Standpunkt ihrer Biographie verlassen, alles Privatpersönliche, sogar auch

den Namen, die Einzelschicksale ignorieren, und in den Briefen und Aufzeichnungen den Niederschlag eines bestimmten Typus sehen, wenn wir den Reiz entdecken, ein Weltbild in einem schmalen mit Filigranwerk umkränzten Empirespiegel reflektiert zu sehen, die Gefühle, Anschauungen, Formen einer Gesellschaftsklasse an einer Repräsentantin erster Ordnung zu beobachten.

Dann wird das Buch zu einer Sammlung von Kupfern, von Interieurs der Vergangenheit, die, ohne daß man die Unterschrift der Blätter zu lesen braucht, ohne daß man weiß, wie die Personen heißen, den aparten Genuß verschaffen, verwehte Kulturatmosphären in lebendigem Wesen und gegenwärtigster Anschauung zu genießen.

* * *

Am Anfang dieses Lebens steht ein Bild aus der Rousseauzeit, ein Bild wie eine Vignette zur Chaumière indienne oder zu Paul et Virginie. Auf einer Landstraße kommt eine Kalesche angerollt. Ein Kanadier in einem Überrock aus wollenen Decken mit blauen und roten Bändern besetzt, springt heraus und schließt zwei Kinder in die Arme.

Der rührenden Gruppe entgegen läuft eine Dame in der europäischen Tracht von 1777 mit einem Säugling auf dem Arm...

Der „Kanadier" ist ein braunschweigischer General Riedesel, der nach Amerika den Engländern zu Hilfe kommandiert ist, und die Dame mit den Kindern ist seine Frau, die ihn in Quebek überrascht.

Ihre Tochter Friederike, Fritze genannt, ist damals drei Jahre alt, und sie sagt zu dem fremden Mann, der damals vielleicht wirklich dem Seumeschen Kanadier „fern von Europens übertünchter Höflichkeit" eher glich, als einem herzoglich braunschweigischen General: „Nein, nein, dieser ist ein schmutziger Papa. Mein Papa ist hübsch."

Wie Blätter aus einem Roman der Zeit in der charakteristischen Mischung aus Sentimentalität, steifer Würde, ethnographischer Exotik, lesen sich die Aufzeichnungen der nächsten Jahre. Die Generalin folgt ihrem Gatten auf den Kriegspfad, und die

Liebespfänder dieser kriegerischen Epoche, zwei Töchter, bekommen die Namen Amerika und Canada.

Aus dem wilden Westen geht über das große Wasser nach Hinterpommern ein sorgsam kalligraphischer Brief der nunmehr achtjährigen Fritze an die Großmama, Frau von Massow:

„Gnädige Frau Großmama! Ich habe hierdurch die Gnade, Ihnen eine wichtige Freude zu berichten, die unserm Hause widerfahren, nämlich, daß Gott unserer lieben Mama gütig beigestanden und sie eine glückliche und gesunde Niederkunft gehabt und uns alle mit einer jungen Schwester den ersten November erfreut hat. Unser lieber Papa ist nicht hier, und ich habe den Auftrag erhalten, Ihnen davon Nachricht zu geben, indem eben das letzte Schiff von hier in diesem Jahr nach England absegelt. Ich weiß, daß Sie den größten Anteil an dieser unserer Freude nehmen, und ich habe auch hierdurch die Gnade, Sie zu versichern, daß ich mit aller Hochachtung bin Meiner gnädigen Großmama unterthänige Enkelin Friederike von Riedesel."

Dieser im Kurialstil des Feldprediger Mylius, des Lehrers der Kinder, verehrten Großmama traut man aber doch nicht — der Gegensatz der Generationen zeigt sich — das Verständnis für die allermodernste exotisch-romantische Passion zu. Die abenteuerlichen Namen der Töchter des Krieges, Amerika und Canada, werden ihr unterschlagen.

Canada stirbt übrigens schon nach fünf Monaten, und Amerika tritt in den Briefen nach Pommern immer als Wilhelmine auf.

* * *

Das Leben Friederikens, das so als Robinsonade begann, verlief nach der Rückkehr der Familie in stillen, ruhevollen Bahnen. Es kommt das Kapitel: Der Liebesroman eines jungen, adligen Fräuleins.

Zwei erotische Gefühlswelten lassen sich deutlich um die Wende des Jahrhunderts unterscheiden.

Die romantische — und sie ist die bekannteste — mit der Freigeisterei der Leidenschaften, den starken Augenblicksmotiven,

dem herrischen Schicksalsschaffen, dem schnellen Nehmen und schnellen Verlassen, der Körperwerbung, um die verwandte Seele zu finden, dem fanatischen Protest gegen die Satzung und der flammenden Proklamation des Persönlichkeitsrechtes.

Wir kennen die Heroinen dieser Welt; Karoline und Rahel, die wie Fürstinnen nur mit dem Vornamen genannt werden, weil der angehängte zufällige Männername ihr Wesen nicht erschöpft.

Jenseits dieser Welt liegt aber eine ganz andere, und ihre Bürgerinnen sind Töchter der gleichen Zeit, und wie die Romantik durch die Fülle der Briefe und autobiographischen Aufzeichnungen uns ihr chaotisches Fühlen enthüllt, so hat auch jene andere Welt ein Archiv ihres Herzens errichtet.

Es ist jene Welt, in der man mehr nach Sitte als nach Freiheit strebt, die Welt christlichen Adels deutscher Nation mit der sorgsam geschützten Unbewußtheit der Töchter und der Liebe, die sich mischt aus Verehrung, Pflichtgefühl und Religiosität. Das Exzentrische, der Überschwang wird als das Gefährlichste von allen betrachtet, und das normale Gleichmaß gepriesen.

Was Heinrich von Bülow, der Gatte Gabriele von Humboldts, einmal von sich sagte: „Das Pikante, Forcierte ist mir ganz zuwider, sowohl in Speisen als überhaupt in allen Verhältnissen des Lebens" ist der oberste Grundsatz des Kanons dieser Welt. Und der höchste Ruhm der Mutter Gabrielens, der Frau Karoline von Humboldt, ist: „Sie trug nie etwas Exzentrisches ins Leben hinüber."

Aus genau der gleichen Anschauung heraus schrieb die Gräfin Friederike, deren Briefe in dieselbe Welt führen, einmal über die Rahel: „Sie muß als Jüdin geboren und später Christin geworden sein, war eine Philosophin, wohltätig dabei und sehr gesucht, mir aber sehr unheimlich durch ihre abstrakten Ideen und exzentrisches Wesen. Gott bewahre uns vor solcher Mutter, Schwester oder Tochter."

In diesen Kreisen ist Liebe gleich Ehe, und Ehe göttliche und staatliche Institution, kein heidnisch orgiastischer Götzendienst.

Ein junger Adliger, Karl von Röder, wirbt so um seine Braut:

Er schreibt „als Christ, als Edelmann und Offizier", „ich habe mich ernst im Gebet vor Gott geprüft und habe die feste Überzeugung, daß meine Liebe für Sie eine heilige, Gott wohlgefällige und darum dauernde sei, sonst würde ich mich nicht unterstehen, dieselbe gegen Sie auszusprechen. Wenn Sie mir Ihre teure Hand reichen, so fasse ich dieselbe mit dem heiligen Gelübde, daß unsere Verbindung zu Gottes Ehre und zum Segen unserer Mitmenschen gereichen solle."

Wenn wir das wissen, dann erkennen wir, wie typisch für die Zeit und die Gesellschaft das Liebes- und Verlobungskapitel Friederike Riedesels ist.

Er ist der Mann von fünfzig Jahren, der Berghauptmann Graf Reden. Als Kind hat er sie auf seinen Knieen geschaukelt. Jetzt tritt sie ihm in Berlin, bei einer Geburtstagsmaskerade, als erblühtes Mädchen entgegen. Beim Onkel Massow wird ein Jahrmarkt dargestellt, Fritze erscheint als Blumenmädchen und überreicht ihre Ware mit Versen. Sie ahnt gar nicht, daß sie auf den „ernsten, zuvorkommenden Mann" solch tiefen Eindruck macht. Neun Jahre später wirbt er erst. Und in der ganzen Zeit klingt kein Ton der Leidenschaft, nur Respekt und Verehrung darf sich hören lassen, und Zärtlichkeit wird durch das Schöngeistig-Gefühlvolle ersetzt. Sie nennt ihn den „ausgezeichneten Mann", den „edelen Mann."

Er wagt nicht zu ihr zu sprechen, er sagt ihr nur „Lebewohl mit sehr beweglicher Stimme, fügte etwas sehr Gefühlvolles, zart Verbindliches hinzu, was ich kaum hören konnte und doch fühlte, und verschwand dann, ohne von der übrigen Gesellschaft, meine Eltern ausgenommen, Abschied zu nehmen. Ich verstand ihn zum erstenmal ganz — hatte Mühe, mich zu fassen — und doch gelang es mir. Ich fühlte mich wunderbar ergriffen, in meinen eigenen Augen seltsam erhöht und faßte den festen Entschluß, mit Gottes Hilfe seiner besseren Meinung von mir ganz zu entsprechen, und der Wunsch, seiner würdig zu werden, trat lebendig vor meine Seele, in der jede meiner Empfindungen, den trefflichen Mann betreffend, fest verschlossen und verborgen blieb."

Aber diesem Moment folgt noch langes, wortloses Retardieren,

ehe es zur Aussprache kommt. Sie „verbirgt tief im Herzen, wie es von ihm, seinem Wert und seiner Liebenswürdigkeit erfüllt ist.“

Er ist leidend und ihre verhaltene Liebe, die sonst nie gewünscht oder gefordert hat, spricht sich in dieser Zeit in den Tagebuchzeilen aus:

„Bei diesem trefflichen Mann das Amt einer soeur grise verrichten zu dürfen, scheint mir beneidenswert.“ Und die Summe ihres Gefühls liegt in der französischen Formel: „C'est le seul homme au monde auquel je ne refuserais pas l'échange de ma liberté contre le devoir doux et consolant de le rendre heureux par mes soins et mon attachement.“

Endlich wirbt er doch. Mut hatte er dadurch gefaßt, daß sie ihm als Preis einer verlorenen Wette eine Tasse (gewiß Berliner Porzellan) mit einer gemalten grünen Bohne geschenkt hatte.

Sie sagt Ja.

Aber nichts Himmelhochjauchzendes klingt aus ihrer Stimme, sondern nur stille, leidenschaftslose Freude über die Erfüllung eines Wunsches, der die Probe seiner Berechtigung, seiner Gott- und Familienwohlgefälligkeit, seiner würdigen Angemessenheit vor sorgsamster Prüfung bestanden: „da war alles Überzeugung des hohen Wertes, innige Wertschätzung des Mannes, hingebendes Vertrauen an sein edles, liebendes Herz.“

„Er ist alt, er ist kränklich, aber das gerade gibt mir süße Pflichten auf und gibt mir die Möglichkeit, mich ihm notwendig zu machen. Wenn ich durch meine Sorgfalt ein so vollkommenes Wesen erhalten könnte, wenn seine Freunde mir seine Erhaltung dankten! Ich achte und liebe ihn als meinen besten Freund und hoffe, daß er das immer sein wird.“

Es wird eine christliche Ehe. Die Frömmigkeit aber, die sich in ihr ausspricht, ist nicht weichlich. Sie hat eine charakteristische Marke. Man möchte sie die preußische nennen. In den Aufzeichnungen Gabriele von Bülows und der Gräfin Bernstorff findet sie sich in der gleichen Erscheinungsform. Es ist die protestantische Marthafrömmigkeit mit viel Werktätigkeit und rührigen Händen. Sie beten, auch ohne daß sie sie in den Schoß legen. Mischung aus Seraphischem und Hausbackenem.

Als sie nach dreizehnjähriger, kinderloser Ehe ihren Mann verliert, mischt sich in die Trauerklage der Witwe, die sich in Gott versenkt, immer die Stimme der sorgenden Hausmutter:

„Mein Reden verließ sein Haus, und die Abtei nahm ihn auf — dort ruht er sanft, wie er gelebt, und ich muß wirken ohne ihn, ohne Hilfe, ohne Rat — — —

Die hiesige Gerste wird gehaun; im Pfaffengrund Rübsen gedroschen. Mein Mann wird meine Feder nicht mehr leiten, wird mich nicht aufmerksam machen!"

„Je länger die Trennung dauert, je mehr nimmt das Sehnen nach Vereinigung zu — auch diese wird kommen, wenn ich es verdiene, und der Augenblick soll mir gesegnet und willkommen sein.

Ich tue, was ich kann, Ordnung und strenge Aufsicht herbeizuführen. Juli-Ausgabe und -Einnahme ist geschlossen, und ich habe hundert Taler Kourant bar in die Hauskasse nehmen können." . . .

* * *

Neben den Szenen des inneren Lebens zieht eine Fülle Genrebilder aus dem äußeren vorbei, Berliner Gesellschaftstreiben vom Anfang des Jahrhunderts. Redens verleben die Saison in der Hauptstadt. Sie vertauschen das schlesische Gut Buchwald mit einem Quartier in der Leipzigerstraße.

Es ist die Zeit der romantischen Salons. Berlin zieht die jungen Genies wie ein Magnet an.

Brentano hat sich hier bei Achim von Arnim eingenistet, halb mit Widerwillen, halb mit leidenschaftlicher Begierde, die Stadt sich zu entdecken. In seinen Briefen sprudeln die Aphorismen, sie suchen das Romantische im Nicolaitismus auf. Brentano schreibt: „Im Mondschein hat Berlin etwas sehr Reizendes, die Architektur wird dann so herrschend über das Nützliche." Und er scherzt, lyrisch-ironisch in schwebender Stimmung: „Das Brandenburger Tor ist sehr schön; aber es ist mir, als halte es die Stadt nicht recht warm, und der Wind weht herein, auch ist es zu hoch für die hiesigen Grenadiere und zu niedrig für die Vögel aller Welt."

Und Arnim läuft mit seinem Schwärmerkopf durch die „hohläugigen Straßen, darin ihm die Laternen noch die freundlichsten Fenster sind.“ Er freut sich „dieser Gassen mit wunderlichem Anputz wie Silberarbeiten und vor allem des Gewildes, was sich darin mit den Menschen herumstößt.“

Er mokiert sich auch über die berolinische Empiremode, über die Mahagonischreibspinden mit Flötenuhr und Glockenspiel und heimlichen Springfedern, die alles mobil machen, und erfreut sich in der Werkstatt Schadows, unter Marmorblöcken von Carrara, „gar schweren Rätseln für die Einbildungskraft,“ unter den Basreliefs und den Kellerhälsen im Hof aus großen Marmorplatten, „auf viereckten Marmorsäulen ruhend.“ „Mit bunter Winde bezogen, wer hätte da nicht gern im Sommer Wein schenken mögen allen Bildhauern zum Willkommen.“

Es ist die Zeit der literarischen Salons, in denen die „Priesterinnen der Romantik“ walten. Geistes- und Gefühlsschwelgen sind mit lebenskünstlerischem Raffinement vereinigt. Gentz, Adam Müller, der Prinz Louis Ferdinand versuchen einen Kultus gesteigerten Genußlebens, und sie finden dazu kongeniale Gefährtinnen. Und diese wieder finden zu diesen Männern einen pikanten Kontrast in der verfeinerten Geistigkeit Schleiermachers.

In ganz andere Provinzen führt uns die schlesische Gräfin. Sie sieht nicht mit Augen, die so die Kompliziertheiten, Nuancen, Mischungen der Eindrücke merken, und sie prägt ihre Beobachtung nicht in den barocken Ornamenten romantischer Aphorismen. Sie lebt in einem geschlossenen, adligen Kreis, an den die Lavawellen dieser leidenschaftlichen Zeit nicht heranrollen. Würdevolles Maß, eine heitere, nicht anspruchsvolle Geselligkeit wird gepflegt. Es gibt keine Experimente mit fremden Elementen und Neueinführungen. Man bleibt innerhalb der Mauern.

Die Reußens, die Riedesels, die Recks, die Redens bilden eigentlich eine große Familie. Sie nannten sich selbst die R-Kolonie. Man verkehrt fast nur untereinander.

Bei Redens sind die Zimmer klein und niedrig, aber zierlich und nett möbliert. Sie haben Wiener Porzellan, schöne Kupfer, und im Salon steht eine Garnitur, Sofa, Fauteuils und Ofen-

schirm, die von der Generalin Riedesel, der „Canadierin", selbst mit einer Blumen- und Muschelstickerei in Chenille auf Seidenstoff nach dem Geschmack der Zeit geziert war.

Lieblingsgetränk ist der Thee; eine Theemaschine reicht oft nicht hin, „alle die Theebrüder und Schwestern zu befriedigen." Bei größeren Diners steht ein Bergmännischer Tafelaufsatz auf dem Tisch aus Achatobelisken und Schalen.

Über die Konversation schreibt Eberhardine Reck etwas allgemein: „ich möchte wohl wissen, über wieviel verschiedene Materien an einem solchen Abend gesprochen wird. Hier sind es Wissenschaften, dort schöne Literatur, dort Kunst und Geschmack, Ökonomie, Erziehung, physisch und moralisch, auch wohl Mode." Aber besondere Eindrücke dieser Tischgespräche sind der Dame nicht geblieben, das geistige Leben der Zeit scheint seine Reflexe nicht in diese sorglich umgitterte Insel geworfen zu haben.

Mit den Redens gehen wir zu Hofe zur Robenkour. Die Gräfin in einer spitzenbesetzten, weißen Atlasrobe, in den Haaren Reiherfedern und schwarze Barben, die hinten herunterfielen.

In zierlichen Chodowieckikupfern sehen wir Bilder der adligen Gesellschaft. Es ist kein Leben der großen Welt, nicht der Glanz alter Kultur. Das Höfische hat etwas Provinzielles und der Adel etwas Kleinbürgerliches.

Bei Haugwitz ist eine Assemblée, der Hof kommt, darum sind die Haustüren mit Lampen erleuchtet, bei anderen Gesellschaften stehen nur zwei brennende Kienkörbe vor der Tür.

Die Gräfin Reden soll heut Luise Stolberg der Königin präsentieren. Die Zimmer sind gedrängt voll. Reden nimmt die Novize am Arm, die Gräfin deckt die Arrièregarde und so arbeiten sie sich vorwärts. Ein breitschultriger Graf Plettenberg wird dann als Keil benutzt, vorgeschoben, daß er eine enge Gasse bahnt . . . . So werden sie langsam in den Saal befördert, in dem die Königin gerade heruntertanzt. Nachdem sitzt sie auf dem Sofa mit den „andern Göttinnen des Olymps." Als Redens kommen, steht sie sofort auf und Luise Stolberg ist entzückt, wie die Königin sie gleich „nach der Hochbergen" fragt und ob sie nicht tanzen würde.

„Nun spielte sie mit dem wohlriechenden Fächer der Reden, ging wieder zu ihrem Sitz, kehrte aber gleich zu uns zurück und legte ihre Hand so traulich auf die meinige, daß ich das holdselige Wesen gleich hätte umfassen mögen, und fragte, ob ich mich nicht den Prinzessinnen vorstellen lassen würde.“ Das geschieht denn auch trotz mancher Hindernisse glücklich, nur als die Erbprinzeß von Oranien an die Reihe kommt, gibt's ein Unglück, denn der Chignon fällt ihr herunter, und sie hat kaum so viel Zeit, ihn wieder aufzuschlagen, da sie in die Tanzkolonne eintreten muß. „Sie und die Königin tanzen mit dem edeln Anstand, der in ihrer Figur liegt, und dabei so leicht und schön, daß es eine Freude ist, sie mit dem Blick zu verfolgen.“

Das Souper des Hofes ist eine anakreontische Idylle. Im Wintergarten um einen Orangenbaum ein Tisch. Vom Baum herab an Blumengewinden: Bonbons und Konfitüren in Körbchen . .

* * *

Den Bildern adligen Stadtlebens stehen die Bilder sommerlichen Landlebens gegenüber.

Die Redens sitzen auf Schloß Buchwald in Schlesien.

Der Park ist nach dem Geschmack der Zeit, in englischem Stil. Große Wiesenflächen, durch Baumpartien unterbrochen, mit Teichen, kleinen Villeggiaturen.

Das spielerige Bric-à-brac-Element fehlt nicht. So ist in einem kleinen Gartenhäuschen ein Zimmer ganz mit Bildern von Vögeln vollgehängt, auch die Schautassen, zweifellos hochgehenkelt, haben als Dekor buntes Gefieder. Dahinter ein kleines Kabinet mit englischen Kupferstichen, lauter Kinderbildern.

Ebensowenig fehlt die Gefühlsnuance der Empireperiode diesem Park.

Die Erinnerungslauben, die Gedächtnisbänke, die Widmungsplätze. Leicht ansteigend führt ein Weg zu einem kleinen, griechischen Tempel empor mit der Giebelinschrift: F. W. Comes Reden 1804.

Darin sind Zimmer mit Büchern, astronomischen Apparaten,

Büsten, dünnbeinigen, zierlichen Möbeln. In kleinen Mahagonischränkchen Theeservice.

Das Englische ist die Mode der Zeit.

Ein Ereignis in dem stillen Sommerleben der Gutsherrschaft ist es, als sich ein fremder Reisender, der den Park besichtigt, als Engländer vorstellt: James Riddell aus Schottland. Er wird sofort zu Gast gebeten und bleibt drei Wochen da.

Später revanchierte er sich durch eine nationale Sendung: ein englisches Werk über Schafzucht mit sechzehn Kupfern, ein Besteck für die Bergwerksfahrten, drei „Bouteillen Porter von echter Quelle“ und einen plattierten Krug dazu. Und der Comes Reden, der sonst nie Bier trinkt, akklimatisiert sich der anglomanischen Neigung und trinkt, wie ein Landedelmann Sir Walter Scotts zur Schinkenpastete morgens zwölf Uhr mannhaft seinen Krug.

Diese Adligen haben ein so sicheres Gefühl ihres Standes, daß sie es nicht erst durch Prunk zu betonen brauchen.

Das Repräsentative fehlt freilich nie, wenn es nötig ist. Sie wissen, was sie sich schuldig sind. Und wenn der Hof vom benachbarten Fischbach auf Besuch kommt, so ist es ein Fest. Aber keine untertänige Freude, sondern gern und frei gebotene Gastlichkeit mit dem aufrechten Stolz der Herren auf eigenem Boden und mit taktvoller Beschränkung jedes aufdringlichen Übermaßes.

Einmal will der Landrat zum Empfang der Kronprinzessin eine ländliche Operettenszene veranstalten mit gereimten Ansprachen; die hübschesten Mädchen sollen Kränze machen, alle weiß und blau mit Schärpen.

Die Gräfin legt aber ihr Veto ein und ordnet an, daß die Mädchen reinlich in ihrer nationalen Wochentracht mit Hemdärmeln und rotem Band in den Haaren erscheinen sollen und dem hohen Besuch denselben einfachen Gruß zurufen, mit dem sie die Gräfin sonst empfangen: „Nun sein Sie uns herzlich willkommen!“

Sie selbst läßt mit der Feuerspritze die beiden Rasenplätze und Büsche bespritzen, und morgen, schreibt sie, „besteht mein Festempfang darin, daß ich unsere ganze Straße von der Brücke bis zur Schmiede von früh an mit der Spritze befeuchten

lasse — ich glaube nichts Vorteilhafteres für Buchwald tun zu können."

Sie hat sich, sie ist damals schon Witwe, für den Empfang einen neuen, schwarzen „Gros de Naples" machen lassen, „à deux mains" mit einem Krepptuch, und auch mit einer hohen, schwarzen Taille zu tragen. Seidene Schuhe, weiße Handschuhe sind auch schon da — „und damit bin ich fertig und warte nun alles ruhig ab."

„Ich will mich freuen, wenn alles zur Ruhe ist, noch mehr, wenn alles vorüber", schreibt sie ein andermal.

Sonst geht es auf diesem Gut in Kleidung und täglicher Lebensführung einfach zu. Die Gräfin in ihrer Witwentracht mit dem stereotypen weißen Tüllhäubchen auf dem Kopf, fühlt sich nicht als Herrscherin, sondern als Hausmutter. Und als Graf Reden noch lebte, suchten beide die „guten Eltern ihrer Untertanen" zu sein.

Es ist ein Kleinleben, eine Idylle. Aber nicht französisch gezierte Anakreontik, sondern ein realistisches Pastorale; wie die ländlichen Szenen in Maler Müllers Schafschur, in Vosseschen Genrebildern und in den märkischen, derben Buntdrucken des Pastor Schmidt von Werneuchen.

Wie Seiten aus einer Stoff- und Motivsammlung eines dieser Bauernbreughel muten die Journalaufzeichnungen der Herrin von Buchwald an.

29. Januar 1810: Im Zimmer Rosen, Maiblumen, Tazetten, Hyazinthen.

Wir haben 250 muntere, lustige, spaßhafte Lämmer.

4. Februar: Die Hühner fangen an zu legen.

7. März: Im Pfaffengrund kroch ein Hühnchen aus.

„Eine Sau bekommt Ferkel, es wird Kraut gepflanzt, Weizen gesät, Meerrettigkeime gelegt. Die Pfarrwiesen mit Grassamen besät, Lein im Pfaffengrund gesät, die Gutswiese muß der Gewalt von achtzehn Mähern weichen und liegt den Abend darnieder — herrliches Heu . . .

Die Schafschur begann, und ich war fast den ganzen Tag dabei . . ."

Weihnachten 1810 — es sind karge Zeiten, statt 21000 Talern Einkünfte haben die Redens jetzt nur 8000 — erhält der Graf von seiner Frau zwei Zug Ochsen. Für Luxusgaben ist jetzt nichts übrig.

In diese Stille dröhnen die Kriegsfanfaren hinein . . .

Das Tagebuch der schlesischen Gräfin bekommt in diesen Zeiten vor dem Sturm und in den Tagen der gewaltigen Erhebung Staccatotempo. Die Stimmung der weltgeschichtlichen Ereignisse reflektiert sich interessant in einer zuschauenden Frau, die nicht für den Druck schrieb und immer nur so sich aussprach, wie ihr zu Mute war.

Das Opferfreudige, Patriotische versteht sich wie das Moralische bei dieser Aristokratin von selbst, sie macht davon nicht viel Worte. Es ist dieselbe selbstsichere Bescheidenheit, wie in dem typischen Brief des Neffen Harry Reuß, der nach dem Sieg an der Katzbach (1813) schrieb: „Auch die Landwehr hat sich wie Helden benommen, ich spreche vom gemeinen Manne, sonst dürfte ich als Offizier nicht mitsprechen, denn von denen versteht es sich von selbst, daß sie ihre Schuldigkeit tun."

Und diese Selbstverständlichkeit schützt sie vor jeder Pose des Heldenmutes und der Opferbereitschaft und läßt sie menschlich reden: „Wir sind keine Römerinnen, deren kalte Hingebung ich nie liebte, wir sind treue, deutsche Weiber und lieben unsere Männer mit ganzer Seele."

Doch auch diese ruhige Hausfrau wird durch die Situation zur romantischen Heldin einer Szene.

Der Freiherr von Stein, vogelfrei, verfolgt, sucht Asyl in Buchwald (1809). Schon unterwegs in den Gaststuben hört er seinen Steckbrief vorlesen mit der ausdrücklichen Betonung der „grand nez", die die Pelzkappe nur mangelhaft verdeckte. Auch auf Buchwald fühlt er sich nicht sicher. Der Graf bringt ihn im Schlitten zur österreichischen Grenze. Seiner Frau hat er verboten, mitzufahren. Sie will aber die Gefahr teilen und fährt in einem kleinen Schlitten, in Pelze gehüllt und unkenntlich in Tücher gepackt, den beiden nach. Und erst an der Grenze

enthüllt sie sich. Es gibt eine hochgestimmte Szene, und Stein gratuliert dem Freunde zu solcher mutigen Frau:

„Frauen werden Amazonen und ein jedes Kind ein Held."

* * *

Auch das Leben der Alternden gibt typischen Ausblick.

Ihre religiösen Bedürfnisse sind stärker geworden. Vordem schrieb sie: „Die Witwe des Grafen Reden zu sein, ist der Jammer und die Ehre und der Trost meines jetzigen Lebens" und nun fühlt sie sich nur noch als die „alte Magd Gottes", die bis an ihr Lebensende „nur in seinem Dienst, wozu es auch sein möge," stehen will.

Buchwald wird in dieser Periode, es ist die Mitte des Jahrhunderts, zu einer Provinz der Stillen im Land und gibt ein Bild des adligen Konventikelwesens der Zeit. Mit den Losungen der Brüdergemeinde beginnt der Tag, und er schließt mit einer Andacht, die Hausfrau in der Mitte ihrer Leute, die Strophen des Liedes vorsprechend und mitsingend.

Sie fühlt sich als geistliche Verweserin Schlesiens, als Patronin der rechten Herrnhuterischen Lehre gegenüber dem Rationalismus der Zeit, und fast leidenschaftlich macht sie ihrem Herzen Luft über die „Abscheulichkeiten" des aufklärerischen „Lichtvereins", der die Traktätchen des Wuppertales lächerlich macht und über den Ausdruck „unter dem Throne des Lammes" spottet.

Als Wanderprediger kehrt der Exkatholik Goßner ein. Sie fühlt ihn als ihren Führer zum ewigen Leben und genießt fast verzückt — die Hausmutter der Idyllen ist kaum wieder zu erkennen — mit diesem Salbungsvollen religiöse Vertraulichkeit, ein Schwelgen in christlicher Brüderlichkeit und Schwesterlichkeit: „Der Herr lege seinen Sohn, das Heil und Licht der Welt, in Ihr Herz als in seine Krippe", grüßt er die Gräfin.

Und wie ein Sendbote der Verkündigung naht er ihr und spricht zu ihr als der „lieben Martha", die dann auch wieder „die Marie macht und vorstellt, wenn sie in stillen Stunden im Kämmerlein zu seinen Füßen sitzt."

Sehr charakteristisch für diese Religiosität ist das Plätschern in der Intimität mit der Göttlichkeit. Goßner fühlt sich als bevollmächtigter Minister des Himmelsreiches und gibt einen Erlaß:

„Wen ich lieb habe, den behandle ich so wie die Gräfin Reden auf Buchwald, sagt der in der Höhe wohnt und im Heiligtum."

Und das erotisch-weichliche Element dieses Schwarmkultus liegt in den Worten von den „Liebesküssen, die wehe tun, aber nur dem Fleisch, das zur Verwesung reift". Diese geistlichen Manna-Konfitüren genoß die Gräfin inbrünstig, und sie fehlten ihr nicht bis an ihr Lebensende.

Und als sie achtzigjährig starb, nannte sie die Gedächtnispredigt eine Schwester der Tabea und noch einmal erklangen jene Herrnhutischen Verse, die sie oft, „besonders in Tagen der Schwachheit und Anfechtung", betete:

„Erhalt mir nur das Glaubenslicht,
Den Blick auf deinen Tod,
Die immer feste Zuversicht
Zu dir, dem Freund in Not;
Den Trost, daß ich dein eigen bin,
Das Dankgefühl der Sünderin —
Die Liebe warm durch deine Glut,
Und bleib mein höchstes Gut!"

* * *

Die schlesische Gräfin gehört nicht der Geschichte an und nicht der Literatur. Sie ist keine Aktrice auf der Weltbühne, sondern nur eine Statistin. Gerade darum aber, weil dies Leben nicht bewußt biographisch auf Höhepunkte inszeniert ist, sondern sich einfach folgerichtig in seiner Zeit abrollt als Reinkultur eines Standes und seiner Führung, ist es für das Erkennen ihrer Physiognomie wichtig.

Die Genrebilder sind aufschlußreicher als die Haupt- und

Staatsaktionen, und die Anekdoten haben in ihrer Psychologie oft mehr rückschauende Prophetie und stärker beschwörende Anschauungs- und Eindruckskraft als manch treufleißiges Geschichtswerk.

III. Gräfin Bernstorff.

An der zarten und doch festen Frauenhand Gabriele von Bülows, Wilhelm von Humboldts Tochter, haben wir jüngst fast ein Jahrhundert deutschen Lebens betrachtend durchwandert. Aus dem gleichen Kreise ruft uns jetzt eine Frauengestalt auf, mit ihr in alten Chroniken zu blättern, durch eine lange Familiengalerie voll interessanter Köpfe zu schreiten. Und die Chronik, die vor uns aufgeschlagen wird, enthält die Aufzeichnungen der Gräfin Elise von Bernstorff, der geborenen Gräfin von Dernath. Der Wandel der Jahre, der hier vor uns sich abrollt, ist nicht so groß, wie in dem Buche Gabriele; bis 1835 nur, von 1789 an reicht die Spanne der Zeit, aber die Fülle der Bilder, die Szenen und die Figuren, der bunt wechselnde Schauplatz lockt hier wie da. Die Kulturgeschichte der hohen Gesellschaft empfängt durch beide Aktenstücke gleich fesselnde und instruktive Dokumente. Ästhetisch und psychologisch betrachtet war das Bülow-Werk feiner, intimer; ein Buch mit persönlichen Noten, nuancenreich, in der Form facettiert, farbig und sprühend, lebendigen Wortes voll und naturechter Bewegung. Und die Menschen alle so vielseitig und wechselnd, und so unverhüllt geschildert, daß man tief in ihnen lesen konnte. In allem ein Seelen- und Menschenbuch. Die Aufzeichnungen der Gräfin Bernstorff sind mehr ein Buch der Fakten, der Tatsachen; ein Buch für den Historiker und Annalisten. Mit einer gewissen offiziellen Reserviertheit sind allzu intime Innerlichkeiten vermieden, eine strenge Grenze wird mit Sicherheit eingehalten, gewisse Dinge scheinen überhaupt nicht zu existieren, und häufig denkt man an das pompöse Wort: Eine Königin von England hat keine Beine. Die Gräfin Elise von Bernstorff selber, so liebenswürdig und sympathisch sie uns gegenübertritt, hat auch nicht den Reichtum des vollen großen

Wesens, über den die Tochter Wilhelm von Humboldts souverän verfügt. In ihren Tagebüchern mußten die verzeichneten Momente und Ereignisse stärker wirken als der Spiegel, in dem sie sich reflektierten. Aber die Ereignisse sind immerhin reflektierte, von einem Miterlebenden empfunden und aufgefaßt, der Reiz des Persönlichen legt seinen Duft darüber und trägt sie bis zu unseren Tagen.

Ein fein geschnittenes Kameengesicht blickt uns aus dem Porträt der Gräfin Elise an. Ein edles Oval, Nase und Stirn in gerader Linie, ein stolzer festgeschlossener Mund, etwas kühle vornehme Augen, über dem griechisch-hoheitsvollen Kopfe schwarzes lockiges Haar, das sich dunkel in die weiße Stirn wirrt. Ein pikanter Kontrast, die fast zu strenge Stil-Reinheit des Kopfes und darüber die kapriziösen Haarringel. Ein Typus, hinter dem man Widerspruchvolleres und Komplizierteres suchen möchte, als seine schriftlichen Bekenntnisse geben. Das Bild, das sie uns indirekt, mosaikartig zusammensetzen, stellt vor uns die Normalfigur einer adligen Dame vom Anfang des Jahrhunderts hin. Die sichere Selbstverständlichkeit der alten Tradition liegt über ihr, die selbstverständliche Reinheit, die selbstverständliche Unerfahrenheit und Unkenntnis der Niederungen des Lebens. Ihr Lebensgang liegt in den Hauptzügen von früh an aufgezeichnet vor ihr, mit der ebenbürtigen Heirat und der Hoffnung auf Kindersegen.

Die Gefühlswelt dieser Blätter, die in ihren ersten Partien im alten holsteinschen Adelsgeschlecht spielen — die Gräfin Elise ist eine geborene Dernath, heiratet ihren Onkel Bernstorff, der mit ihr als Gesandter Dänemarks dann nach Wien geht und schließlich in Berlin Minister wird — ist eine ähnliche, wie in den Aufzeichnungen der deutschen Frau von Bülow. Vor allem ist gleich die natürlich schlichte Frömmigkeit, die ein Zweifeln überhaupt nicht fassen kann, jene einfältig sichere, undogmatische Frömmigkeit, die kindlich an den Vater im Himmel glaubt und an das Reich, das ihr verheißen. Es ist sonderlich die Frömmigkeit der jungen Mütter, die mit ihren Kleinen wieder selbst zu Kindern werden, und alter Verse rührenden Sinn gläubig empfinden:

„Wenn fromme Kinder schlafen geh'n,
An ihrem Bett zwei Engel steh'n;
Die decken sie zu, die decken sie auf,
Die haben ein liebend Auge darauf.
Wenn aber auf die Kindlein stehen,
Die beiden Englein schlafen gehen;
Es reichet nun nicht mehr der Englein Macht,
Es nimmt der liebe Gott selber die Wacht."

Auch pietistische Anwandlungen fehlen nicht, so daß uns diese holsteinische Gräfin zuweilen an ihre Landsmännin, die Gräfin Holk, erinnern könnte, die frommselige, himmelstolze, die Fontane in „Unwiederbringlich" geschildert. Sie preist die glücklich, „denen die Herrlichkeit des Himmels stets zu gegenwärtig ist, um Freude an der Pracht dieser Erde zu finden, denen im Wiederschein des himmlischen Lichts aller irdische Glanz trübe und matt erscheint, und denen diese Nichtachtung der Erde innerster Besitz ist". Und pathetisch wird diese Frömmigkeit in den Tagen gesegneter Mutterschaft — denn selbstverständlich ist auch diese Diplomatenehe kinderreich. Sie sieht ihr Glück als geheiligt erst nach der Taufe an und bringt „ihr Kindlein als Lobopfer dem Herrn dar", und das Wochenbett ist für sie ein Sakrament. In trüben, bedrängten Stunden befragt sie nach Herrnhuter Sitte das Bibelorakel. Gleich sind auch die erotischen Partien. Die Lohe der Leidenschaft schlägt in dies abgeklärte harmonische Leben so wenig hinein, wie in das Gabrielens. Beide Aufzeichnungen kennen im Punkte der Liebe nur die durch Elternwahl geheiligte Verbindung mit einem Manne, vor dem sie zunächst mehr Respekt empfinden als Liebe, mit einem Manne, um wieder eine Fontanesche Gestalt zu nennen, vom Stamme Innstettens, Effi Briests Gatten. Dieser Mann hat nichts vom Liebhaber, er hat mehr von einem väterlichen Freund; man schäkert nicht mit ihm in weiblich-reizsicherer Überlegenheit, man blickt zu ihm, dem bedeutend älteren, der als hoher Herr zu dem kleinen Mädchen sich herabgelassen, mit scheuem Respekt empor. So ist Herr von Bülow, so ist Graf Bernstorff, den Gräfin Elise, seine Frau

und Nichte zugleich, ihren „verehrten Gemahl“ nennt. Beides übrigens ausgezeichnete Männer, voll Pflichttreue, Tüchtigkeit, staatsmännischer Bedeutung; mit starkem, innig-festem Familiensinn; in ihren Liebesäußerungen aber voll streng gemessener Reserviertheit des Empfindens; es ist nur die Kanzleisprache des Herzens, die sie sprechen. Sehr charakteristisch für diese Empfindungsweise ist ein Werbebrief aus jener Zeit vom Jahre 1822, der Brief, in dem Karl von Roeder als „Christ, Edelmann und Offizier“ um eine adelige Dame wirbt, natürlich erst, nachdem ihre Angehörigen es ihm gestattet haben:

„So anziehend und meinem Herzen wohltuend auch Ihre äußere Erscheinung ist, so ist es doch mehr die Frömmigkeit und Tugend, welche ich in Ihnen erkannt habe, die Sie mir so unaussprechlich teuer machen . . .“

Und er gelobt: „Es ist mein heiliger Vorsatz, wenn Sie mir Ihre Hand reichen, Gott immer recht dringend zu bitten, daß er meine Liebe zu Ihnen auch so lauter und rein sein lassen möge, daß mir das Glück Ihrer Seele das Teuerste und Höchste stets sei, damit wir in diesem gebrechlichen irdischen Leben nie den Pfad nach der himmlischen Heimat verlieren und einst vor dem Throne Gottes noch die Stunde segnen mögen, die uns zusammenführte.“

Da wir in den „Liebesbriefen“ des Gabrielebuches ähnliche Töne durchaus herrschend finden, erhalten wir ein Recht, sie für eine bestimmte Gesellschaft als typisch anzusehen. Ein merkwürdiger Rückschlag gegen die Freigeisterei der Leidenschaft und die Emanzipation des Fleisches, wie sie die Romantik verkündet und wie sie ihre Geistesgefährten, vor allem Gentz, damals auch praktisch noch überaus lebhaft betätigten. Freilich Schleiermacher wandelte schon lange nicht mehr auf den gleitenden Pfaden der Lucindenbriefe, doch auch in seiner neuen Phase gefiel er der gottseligen Gräfin nicht, sie fand seine Predigt sehr wenig erbaulich. Und von Gentz und der Rahel zog sie sich in Wien mit reservierter Scheu zurück.

Den frommen seraphischen Seelen dieses Geschlechts eignet in kontrastreicher Mischung eine ganz robuste irdische Wirtschaftlich-

keit. Die adlige Gabriele sowohl als die gräfliche Elise sind tüchtige Hausfrauen und handfeste Mütter. Das Luxusbedürfnis ist gering und der eigene Bedarf genügsam. Aufwand wird nur getrieben, wenn es die Repräsentation, wenn es sozusagen König und Vaterland gebieten — ein Aufwand aus Pflicht. Die Toilettenarrangements sind der Gräfin Bernstorff im Grunde recht lästig und sie fühlt sich erst entschädigt, wenn fürstliche Anerkennung ihre Befriedigung ausdrückt — wie bei jenem Hoffeste, als die Kaiserin ihr weißes Kleid mit dem Orangeblütenkranz in Bolivaform — d. h. auf der Mitte der Stirn schmal und dann auf beiden Seiten reich und voll — mit den Worten lobte: „Ei, Gräfin Elise, wie allerliebst." Zu einem Balle an Königs Geburtstage mußte sie sich sogar ein Juwelendiadem borgen. Zu den Kongreßfesten in Wien 1815 — das erzählt die Großmutter ihren verwöhnteren Kindern und Enkeln mit deutsam aufgehobenem Finger — wurden keineswegs viel neue Anschaffungen gemacht. Außer den Kosten für weiße Handschuhe und weiße Schuhe, für den Friseur, für die Kostüme zu Karussell und Maskenball, außer dem kleinen, vom Grafen aus Paris mitgebrachten Trousseau, gab es keine größeren Ausgaben. Als weiteren Beleg zu der damaligen Einfachheit der Moden erzählt sie, daß eine kleine Tüllhaube mit rosa Verzierung sie manchmal auf den größten Soiréen, auf denen getanzt wurde, schmücken mußte. Diese Mode der Hauben kam jetzt erst auf, bis dahin waren sie etwas Unerhörtes. Die reichsten Wiener Damen zeichneten sich übrigens durch große Einfachheit aus und strahlten nur bei großen Festen in Diamantenpracht. Nicht eben viel bunte Steine sind es, die uns der Gräfin Bernstorff Bild zusammensetzen. Es ist, von den wechselnden Schauplätzen abgesehen, ein einförmiges Leben in gleichmäßig einfacher Grandezza, einförmig vor allem an reichen inneren Erlebnissen. Mannigfacher waren die äußeren. Und — wie schon Eingangs gesagt wurde — ihre Aufzeichnungen sind interessanter durch die Ereignisse, deren Zeugin sie war, durch die Menschen, die sie auf ihrem Lebenswege grüßte, als durch die eigene Persönlichkeit.

Auf drei Bühnen spielt ihr Leben sich ab, ihre Mädchentage

in alten holsteinischen Schlössern, ihre Frauenjahre in Wien und in Berlin. Nicht minder interessant als die Orte der Handlung ist die Zeit: Ende des alten und Anfang des neuen Jahrhunderts — von 1789 bis 1835. Aus der Jugendzeit steigen kulturhistorische Genrebilder auf gleich alten Almanachkupfern. Schloßleben mit Charadenaufführungen und Gesellschaftsspiel; ritterlich liebende und ihrer Anmut selige Frauen in zierlich gehegten Parks mit smaragdgrünem Rasen, malerischen Baumkulissen und dem chinesischen Pavillon auf der Anhöhe; das Großvaterhaus mit der Gellertinschrift über der Pforte: „Lebe wie Du, wenn Du stirbst, wünschen wirst, gelebt zu haben," und die Großvaterhochzeit darin mit dem komischen alten Paare: der Bräutigam, der alte Graf Dernath; die Braut, das nicht minder alte Hausfräulein von Ahlden. Wir sehen die rührend humoristische Szene, „den Myrthenkranz auf der ehrbaren Haube, die Prise Tabak, welche während der Trauung verstohlen genommen ward, das Schoßhündchen, das umherschwänzelte, ganz verwundert, daß es unterdeß nicht seinen gewohnten Platz bei seiner Herrin beibehalten konnte", zum Schluß den lustigen Bauerntanz auf der prächtigen Diele mit dem Kehraus, den das alte Paar selbst eröffnete und mit dem fröhlichen Liede begleitete: „Und als der Großvater die Großmutter nahm."

Die kleinen zierlichen Kabinetstücke werden durch Haupt- und Staatsaktionen abgelöst, wenn wir der jungen Gräfin Bernstorff und ihrem Gemahl, dem dänischen Gesandten am österreichischen Hofe, nach Wien folgen. Es ist die festrauschende, taumelfrohe Zeit des Kongresses. Die Hetze der Genüsse, die atemlose Jagd der Vergnügungen, der heimlichen und der lauten, geben die hastigen Tagebuchnotizen Friedrich von Gentz' besser wieder; in dem Spiegelbild, das Gräfin Bernstorff vom Kongreß gibt, genießen wir dafür die unverhohlene Überraschung einer Lebensanfängerin. Und nicht unpikant ist es, diesen orgiastischen Tanz und seine Anführer, dieses Ragout von Diplomatie, Rausch, Genußsucht und Bußpredigt in einem so geraden und einfach organisierten Empfinden gespiegelt zu sehen.

Der Reigen der Feste zieht vor uns auf mit Redouten, Mas-

keraden, Gala-Opern, Kinderbällen, Karussels, bis plötzlich wie eine Bombe das Gerücht von Napoleons Landung in Frankreich eintrifft. Die Stimmung gerade dieser Tage ist ausgezeichnet festgehalten. In aller Mienen war die Schreckenskunde deutlich zu lesen. Am tiefsten in Talleyrands Zügen. Vergebens versuchte man durch Komödien und Tableaux die Gesellschaft noch einmal zu fesseln, eine Torschlußpanik brach aus: „der Kongreß glich einem Schauspiel bei brennendem Hause. Der letzte Akt wurde den Künstlern erlassen. Man dachte allein an Rettung für den Augenblick.“ Die Osterandachten fanden die Kirchen voller als sonst. Und vor allem strömten die schönen Sünderinnen und eleganten Sünder zu dem grotesken Bußprediger von Sankt Stephan, Zacharias Werner. Er, der die Lust und Qual des süßen Lasters so innig am eigenen Leibe erfahren, und jetzt in der Wollust der Zerknirschung und der Demütigung neue Freude gefunden, bot dieser Gesellschaft in seinen Predigten, gemischt aus Harlekinaden und tröstenden Bußpsalmen das rechte Hautgoût. Die Gräfin Bernstorff vermehrt die Anekdoten über diesen Abraham a Sancta Clara redivivus. Sie berichtet, wie er gekniet, geweint und mimisch gestikuliert, wie er mit ungenierter Deutlichkeit in seinen eigenen Vergangenheitsbekenntnissen gewühlt, wie er von Pferden und den Wiener Köchinnen allerlei skurriles Zeug geredet.

Interessanter noch als Wien ist uns der Berliner Schauplatz. April 1817 siedelten Bernstorffs nach der preußischen Hauptstadt über. Der Graf war hier zunächst Gesandter seines dänischen Souveräns. Ein Jahr später aber wurde er Minister der auswärtigen Angelegenheiten durch einen Sieg über Wilhelm von Humboldt.

Bilder aus dem Hofleben Friedrich Wilhelms III. bringen nun die Aufzeichnungen, und ein stolzer Zug bekannter und berühmter Gestalten zieht an uns vorüber, klangvolle Namen rauschen an das Ohr.

Die zarte Elise von Radziwill, die Jugendliebe Kaiser Wilhelms des Ersten, neigt sich uns. Frau von Bernstorff war stille Vertraute dieser heimlichen Neigung. Auf einer Festlich-

keit beim Minister Schuckmann — 1825 — flüsterte ihr der damalige Prinz Wilhelm zu, sein Vater habe ihm erlaubt, die Großfürstin, seine Schwester, bis Posen zu begleiten und Radziwills zu besuchen. Sein Herz jubelt, er sieht in dieser Erlaubnis die Einwilligung zu der Heirat. Und die Freude zieht auch bei Radziwills ein. Alle Wolken scheinen verstreut. Man macht lachende Zukunftspläne, der Prinz begrüßt Elise als Bräutigam, das Glück der beiden ist offenes Geheimnis. Da stürzt der Prinz plötzlich die Treppe hinab und prallt mit dem Kopfe so gegen einen niedrigen Türbogen, daß er bewußtlos liegen bleibt. Man will den schwer Verletzten zurückhalten, aber er hat dem Vater das Versprechen gegeben, nur drei Tage in Posen zu bleiben, so reist er in seinem schlimmen Zustande zurück, um sechs Wochen besinnungslos zu liegen. Diese sechs Wochen werden das Schicksal dieses Jugendglückes. Der König wird von neuem gegen die Ehe mit Elise eingenommen; das verfrühte Bekanntwerden der Verlobung erzürnt ihn. Er verweigert endgültig seine Zustimmung. Der Name Elisens taucht noch öfter in diesen Blättern auf. Als der Prinz sich mit der Prinzessin Augusta von Sachsen-Weimar vermählen sollte, fand vorher noch ein Wiedersehen statt. Da er der Gräfin Bernstorff für ihren wohl etwas gezwungenen Glückwunsch dankte, faßte er ihre Hände in großer Bewegung und sagte: „Ich werde Elise wiedersehen.“ Und wie er ihren Schreck bemerkte, fügte er hinzu: „Meine Schwiegermutter selbst hat mir den Wunsch ausgesprochen, daß dieses mein erstes Wiedersehen mit Elise vor meiner Vermählung überstanden sein möchte.“ Weiter hören wir aus dem Leidensbuche der unglücklichen Prinzessin ihren Roman der Desillusion mit dem Fürsten Schwarzenberg, der sie stürmisch und bestrickend in Teplitz 1833 umwarb, und sich dann, als er seinen wahren Zweck, seine Schuldendeckung erlangt hatte, zurückzog. Elise blickte nun hoffnungslos, müde und matt in die Welt; ein Bild der Entsagung muß sie sich noch auf große Bälle und Feste schleppen lassen. In dieser welken Stimmung, wo sie all des Treibens müde ist, schreibt sie an die Gräfin Sophie:

— — „solange man noch im Kampfe mit dem Schmerze ist, wird es einem doch zuweilen so schwer, daß man rufen möchte: ‚Ach, wie so lange,‘ bis man so weit ist, daß man wieder herabschauen kann mit von Gott erhellten Blicken über die zusammenhängende Kette von Schicksalen, die doch ein göttlich großes Ziel haben. Wie gern ging ich zu Euch, statt hier auf dem Balle mich umherzutreiben. Es wird mir heute gar nicht leicht, obgleich es mir auch dort, wie überall vorkommt, als wäre es einerlei, was wir tun, wenn wir es nur um Gottes Willen tun.“ —

In nächster Nähe und mit guter Beobachtung hat unsere Annalistin auch die morganatische Ehe Friedrich Wilhelms III. mit der Gräfin Auguste Harrach mit erlebt. Mit allen Reizen des momentanen Eindrucks, ganz dramatisch schildert sie uns die Überraschung, die das gab.

Am 10. November 1827 sitzt sie mit ihren Kindern am Teetisch in ihrem gemütlichen Hause, Wilhelmstraße 76, als der Fürst Wittgenstein erscheint; er bittet sie um ein Tête à tête und fügt, „scherzend gegen die Mägdlein gewendet, hinzu, es werde zwischen ihm und ihr von nichts Geringerem, als einer Heirat die Rede sein“. Dann kündigte er ihr die vor einigen Tagen stattgehabte Vermählung an. Nun geht es wie ein Lauffeuer weiter: Im Palais des Prinzen Heinrich befindet sich Gräfin Elise mit der Hofdame Emilie von Zeuner, sie sind gerade in lebhaftem Gespräch, „als die Schwester Friederike Pappenheim, geb. Zeuner, atemlos hereinstürzt und vor großer Bewegung lange nicht zu Worte kommt, vielleicht auch keinen Ausdruck zu finden weiß, der dieses erstaunliche Ereignis grausig genug wiedergeben kann. Endlich stammelte sie die abgebrochenen Worte hervor: „Le roi s'est marié; la demoiselle de Harrach, que l'on connaît à peine, est la femme du roi, il l'a nommée princesse de Liegnitz.“ Doch ihr immer schneller und lauter fließender Redestrom wird durch einen Schrei der Zeuner unterbrochen, dem eine Ohnmacht folgt. Kaum haben wir sie durch Einreibungen u. s. w. ins Leben zurückgebracht, als sie, zu der Schwester gewandt, ausruft: „Non, ma chère! je n'irai pas au Concert le soir non certe, cela me serait impossible.“

Die Berliner nahmen ebenfalls die morganatische Ehe ihres Königs mit einer Katholikin nicht sonderlich erfreut auf. Ihre Unzufriedenheit äußerte sich in einer „allgemeinen und stillen Trauer und in starrem Staunen". Die Gräfin Harrach war bisher trotz ihres hübschen Äußeren wenig aufgefallen, sie galt als ein „sehr anspruchsloses und gutes Mädchen". Die älteren Damen gewann sie durch ihr bescheidenes Wesen. Den Huldigungen der jungen Herren gegenüber verhielt sie sich reserviert. Diese Huldigungen verstummten aber, als die Heiratspläne des Königs bekannt wurden. Es fehlte ihr von nun an fast stets an Tänzern, bis der König die Etikette einführte, daß sie wie die anderen Prinzessinnen zum Tanze ansagen ließ. Am 11. November stellte er die schüchterne und bescheidene Fremde seinen Tafelgästen als seine Gemahlin, die Fürstin von Liegnitz, vor.

Ihre Stellung war nicht leicht, vor allem erschwerte ihr die Haltung des Königs selbst ihre Position. Elise Bernstorff sagt darüber: „Die Furcht, sich durch jugendliche Zärtlichkeit für die junge Frau ein Ridicule zu geben, verleitete den König zu einem Betragen gegen sie, dessen Kälte wirklich empörend erscheinen mußte. Er sah sie im Beisein anderer nie an, geschweige, daß er mit ihr gesprochen hätte. Er zeigte sich nie an ihrer Seite. Als sie ihm später einmal auf einer Reise in die Provinzen folgen mußte, hatte man in irgend einer kleinen Stadt den König und die Fürstin in zwei Nachbarhäuser einquartiert und zur Verbindung zwischen ihren Wohnungen eine Tür durch die Mauer gebrochen. Da ward aber der König sehr böse und schalt ohne Ende. Doch nicht allein durch solche Kälte mochte er der armen jungen Frau, die ganz auf ihn angewiesen war, oft recht wehe tun; er erschwerte ihr das Leben noch damit, daß er sie durchaus in den Privatstand hinabdrücken wollte. An der Tafel saß sie ganz unten an; wenn der Hof in die Kirche oder sonst wohin fuhr, mußte sie mit; doch ihre zwei Füchse vermochten sie nicht so schnell zur Stelle zu bringen, wie sie gesollt, und sie war ein Nachzügler überall."

Erst in späteren Jahren hob sich ihre Lage. Hilfreich war dabei der Kaiser von Rußland, der seinen Sohn und seine

Schwiegertochter, die Tochter Friedrich Wilhelms, nach Berlin begleitete. Er verlieh ihr den Katharinenorden und bestimmte den König, sie an den Vermählungsfeierlichkeiten des Prinzen Wilhelm voll teilnehmen zu lassen. Das waren rauschende Feste: Die Redoute im Zeichen des heiligen Rußlands, bei der Gneisenaus Töchter in großen wagenradähnlichen Toques von rosa Flora und Band erschienen, und die Gräfin Elise in einer „Knalltoilette", scharlachfarbenem Astrachan mit weiß drapierter Taille und Ärmeln und einem goldgestickten Turban; das Fest der weißen Rose in Potsdam mit ritterlichem Turnier à la Fouqué und allegorischem Festspiel. —

Wie in einem Kaleidoskop ziehen die wechselnden Szenen vorüber, bis wir, wie im Buche Gabriele, aus der rauschenden Welt an stille schmerzensreiche Krankenbetten gerufen werden und um uns das große Sterben aller derer beginnt, die wir auf der langen Wanderung lieb gewonnen. Wie wir mit der Gräfin Elise über den Rasen von Bernstorff im Kinderspiel getollt, in der Hofburg zu Wien getanzt, im Königsschloß zu Berlin die jungen Töchter zu ihrem ersten Ball begleitet, so treten wir jetzt mit ihr an offene Gräber und betrauern mit ihr ihren Gatten, der 1835 nach langen Leiden starb. Eine große Stille bricht um sie nun an, von der Gegenwart fordert sie nichts mehr, sie erzählt ihren Kindern von der Vergangenheit. Und die Kinder, sie hören es gerne und sie geben aus der Fülle der Erinnerungen auch anderen Anteilsvollen Kunde. Dann verstummt — 1867 — der beredte Frauenmund, dem wir gern gelauscht.

Und uns bleibt nur noch übrig, dankbar ihr Grab zu grüßen — auf dem Nizzaer Schloßberg, von gewaltigen Höhen treu umfriedet.

Romantische Spiegelungen

Romantische Spiegelungen

Ecce Poeta

Ein großer, schwarzer Traum
Legt sich auf mein Leben;
Alles wird zu Raum,
Alles will entschweben.

Ich kann nicht mehr sehn
All das Gute, Schlimme;
Kann dich nicht verstehn,
O du trübe Stimme.

Eine dunkle Hand
Schaukelt meinen Willen;
Fernher graut ein Land
Still, im Stillen.

Paul Verlaine
(Nachdichtung von Richard Dehmel)

Menschliche Lebenswildnis, von Blumen wuchernd und von wirrem Unkraut, blüht in den Strophen Christian Günthers. Um ihn weht die wilde und erschütternde Tragik der Unvollendeten, die in verstörter Zeit zu früh geboren, taumelnd und unstät, zerfallen mit sich und den Menschen, schwanke Bahnen ziehen und des Elends und der Verwüstung tiefste Bitternis trinken müssen, um aus zerrissenem Fühlen ein paar ewige Verse zu stammeln. Sie bezahlen sie teuer. Die Späteren aber, die erlebend lesen, werden stärker ergriffen von den vibrierenden, brechenden Tönen, als von den reinen Klängen erlesener Reifekunst.

Zwei Jahrhunderte liegen fast zwischen uns und dem Schlesier Günther. Barock, schweifig, mit den Weitläufigkeiten pedantischer Polyhistorie ist sein Schriftwesen überladen; der verbummelte Student und verpfuschte Mediziner, der als Fahrender durch das Land zog, verdiente sich den Unterhalt durch Gelegenheitspoesien, die à la mode gehalten, im bilderreichen Triumphbogenstil der Zeit gebaut werden mußten. Aber zwischen dem devoten Bänkelsang, den er als Cyniker selbstironisierend verspottete („Erhob ich einen Kerl zuweilen um das Geld, So fing ich prächtig an: „Orakel unsrer Welt" ... „Da klappte mir kein Vers, der nicht auf Stelzen ging ...") feierte er in jähen Impulsen, leidenschaftlich

bewegt, seines eignen Innern Feste und Trübsale. Maßlos den Freuden und den Leiden hingegeben, rast er sich aus; ein toller Reiter stürmt er auf seinen Stimmungen daher; Vernichtungsrausch tobt in ihm; auf Scherben wälzt er sich; im fahlen Frühschein zwingt er sein Schicksal Auge in Auge und trinkt ihm ein Pereat. Die Lust sucht er in jeglicher Gestalt; zarter Liebeslyrik gibt er sich, und dann wieder, in grandiosem Cynismus, in grimmigem Vergnügen des bunten Taumels vom Höchsten zum Tiefsten, singt er prachtvoll trotzige Lasterlieder. Und wenn in den Versen vom Wein, und in der volksliedhaften Liebesweise Goethischer Vorfrühling duftet, so hört man in jenen Rhythmen schmerzensvoller Brünste Verlainesche Töne. Und Verlaine, den Verlaine der „Sagesse", hören wir, wenn der von Lüsten und Leiden wund gepeitschte als müde Seele nach der Gnade und der Barmherzigkeit des Himmels auf den Knien schreit.

Solch menschlich-künstlerisches Schauspiel, für den Empfänglichen stärkster Erregungen voll, wird jetzt durch das kostbare kleine Güntherbrevier, das Wilhelm von Scholz in einem von Vogeler liebevoll gezierten Bändchen bei Eugen Diederichs herausgab, unmittelbar gemacht. Es stellt dar, was modernes Gefühl in diesem Dichter miterlebend findet, ähnlich wie Hartlebens Goethe- und Angelus Silesius-Buch den Reiz verwandten Wesens suchte.

Persönliche Auslese rettet aus Wust und Staub Edeltrümmer und ordnet sie mit feinfühliger Hand; ein sicheres Gefühl erkennt die Stellen voll Herzschlag und befreit sie aus der umgebenden Schlacke. Die Wahl bestimmt allein das Gepräge der Gefühlsechtheit; keine gegen das „Wüstlingstum" bedenkliche Philologenprüderie, die in einer früheren, der Litzmannschen Ausgabe, uns um die Wildheiten dieses Temperaments betrog, mischt sich hier ein.

Günthersche Lebensfragmente werden so gespiegelt; tagebuchartig, gleich dem Goethebrevier, sind die Stellen aneinander gereiht, und im Überfluß der Stimmung, im Wechsel der Launen, schicksalsgehetzt, jauchzend, lästernd, schluchzend, höhnisch lachend stumm verzweifelnd erschließt sich eine Seele . . .

* * *

Auf der Gnadenschule in Schweidnitz spielt die Jugendlyrik Günthers. Der Druck gebundenen Lebens, Kärglichkeit und Enge lasten auf ihm, — „ein Nebel, den die Macht der Armut angericht, verhüllte meinen Sinn in eitel schwarze Nächte", — die Todesgedanken der Frühreifen überschatten auch ihn mit Dunkel. Doch wird die Todesstimmung noch nicht persönlich empfunden, sondern mehr allgemein im „Pompe funèbre"-Stil der Zeit durch faltenreiche langschleppende Verse der Trauercarmina verkündet. Dazwischen gibt es Reimepisteln, die nicht unwitzig mit Stilvariationen spielen und in den Szenen der Schulbühne die Kulissen barocken Scholarchenklassizismus malen, wie sie bei Terenz- und Plautusaufführungen dieser Zeit figurieren:

Auf einer sitzt der Pan in einem deutschen Kleide
Und an der andern sitzt ein Bacchus auf der Weide.
Aktäon schießt ein Reh mit einer Flinte tot,
Hier trägt der Himmel Gras, dort ist die Erde rot;
Hier sieht der Jupiter aus einer Zopfperrücke,
Wie Juno sein Gemahl sich die Fontange flicke;
Dort zieht die Cynthia den weiten Steifrock aus;
Wo Troja untergeht, da brennt ein altes Haus.
Hier eilt der Pegasus mit einer Sau zum Troge
Dort kommt das goldne Vließ auf einer Wasserwoge.
Dort steht Terentius und zeigt zu dieser Frist
Wie emsig er das Buch des Moliere liest . . .

Die starken Töne heftiger Impulse klingen aber auch hier schon vor in seinen ersten Liebesleiden um die Leonore, die später in seines Lebens zweitem Teil noch einmal eine schmerzensreiche Rolle spielt. Aufgewühltheit brennender quälerischer Leidenschaft zerreißt das Innere des Jünglings, eine zornige grollende Liebe; in dem Abschiedslied bäumen sich die Schmerzen, und mit zusammengebissenen Lippen und finsteren Augen stößt er die Worte heraus:

Schweig du doch nur, du Hälfte meiner Brust,
Denn was du weinst, ist Blut aus meinem Herzen,
Ich taumle so, und hab an nichts mehr Lust . . .

Und nachklingt diese finstere Leidenschaft in seinen Briefen aus Wittenberg an die Geliebte.

Doch in demselben Wittenberg, das ihm erst so „zuwider scheint," springt er in toller Ausgelassenheit aus seiner alten Haut, das ungebundene Studentenleben zieht ihn in seine Wirbel, er stürzt sich mit offnen Armen hinein. Christian Günther ist nun recht der fahrende Schüler und wüste Gesell, der von der Schenke durch winklige Gassen beim Mondschein zwischen gefälligen Mädchen heimtaumelt.

Alle gebundenen Triebe seines dumpfen Innern werden frei, und in dem wilden Treiben, zwischen der Gosse und den Sternen, fühlt er sich in Lebensfülle, und singt heiß und fröhlich, Weinlaub im Haar, brausende Lebenslieder. Das Gaudeamus dröhnt, durch die Straße zieht die volle Kompanei, „dort klingt die Laute, hier ein Degen", und die Klingen der „Renommisten" schlagen Feuer aus den Steinen.

Sein Lebenslauf ist Lieb und Lust, und die brausende Jugend bleibt ihm auch in Leipzig treu. Beflügelt, dem Augenblick hingegeben, genießt er den Sturmwind seiner eigenen Existenz: „es ist, als flögen wir davon" . . .

„Das Haupt bekränzt, das Glas gefüllt, so leb ich, weil es Lebens gilt." Aus „dichten Räuschen" spricht er trunkene Verse: „Werft Blumen, bringt Wein . . . führt mich halbberauscht ins Bette . . . Wer weiß, wer morgen lebt und trinkt" . . .

Die Pein der Leidenschaften und der quälerischen Neigung vergißt er jetzt in derber Liebeslust. Und seine Verse können sich nicht genug tun im Preis des „süßen Spiels", und es geht überall, wie in Goethes „Tagebuch": „Von reifer Saat umwogt, von Rohr umschlossen, an manchem Unort, wo ichs mich erfrechte; wir waren augenblicklich unverdrossen, und wiederholt bedient vom braven Knechte."

„Gib mir die schönen Lenden bloß" flüstert er, und auf der Frühlingswiese umschmeichelt er mit flinken Fingern ein „verschämtes Kind": „Erschrick nicht vor der schnellen Hand, und laß sie in dem Busen spielen." Als Kenner und Enthusiast rühmt er die „tausend ersinnlichen" Touren der Liebesstrategie. Er trinkt

auf das Vergnügen derer, die „Schoß und Knie fein gemählich fügen", und lehrt der Hüften geschmeidigen Tanz. Und in des Küssens Virtuosität recht nach der Kunst „so ich ziemlich ausstudieret" führt er die schüchternen Novizen ein.

Die Entzückungen des Wechsels und die Steigerungsreize lieblich ungetreuen Doppelspiels genießt er und kostet sie in Versen nach, wie Goethe später in dem gleichen Leipzig tat. Übermütig ruft er die Parole: „Wir sind doch nicht alle vor eine geboren." Und die Mischung aller Gefühle: „Erinnerungsstimulanz, Gegenwartsgenuß und die Dämonie der Todesstimmung überwältigt seine lechzende Seele mit Graun und Wollust in den nächtlichen Liebesstunden auf den Kirchhofsgräbern mit der Leipziger Geliebten, die gleich seiner Ersten Leonore hieß. Erlebter Vorklang Bürgerscher Ballade . . .

* * *

Doch seines Schicksals Spürhunde sind ihm auf den Fersen. Schon ist der Sang verschollen, der Wein verraucht. Er soll sich in die Ordnung finden und sein Weg geht in die Irre. Verkehrter Ratschlag Wohlmeinender verwirrt ihn; er, über sich selbst im Unklaren, befolgt ihn gedankenlos; im letzten Moment geht sein Temperament durch und verdirbt alles. Er weiß nicht selbst, was er tun soll, und wenn er auf die Wohlmeinenden hört, macht er erst recht ein Falsches. Man will ihn als Hofdichter am sächsischen Hof unterbringen. Er hält still und läßt sich hindirigieren. Im entscheidenden Moment der Vorstellung aber ist er betrunken.

Schiffbrüchig, verelendet, uferlos scheint ihm nun sein Leben; seine Dichtung beginnt jetzt, worin sie nachher ihre tiefsten Töne findet, den bitteren Schicksalshader: „Das Glücke spielt mir tausend Possen und lockt mich auf des Hofes Eis." Und ein Verächter wirft er

„endlich auch den Anker aus den Händen,
Und laß es, wie es will, ohn' alle Sorgfalt gehn;
Man mag mich treten, ziehn, verstoßen, schmähn und schänden,
Ich zwing mich, es verstockt und lachend auszustehn."

Im verstockt-lachenden Schicksalstrotz, in der selbstquälerischen Schadenfreude gegen sich selbst, erwachen aber weiche, sehnsüchtige Jugendträume; das Bild der ersten Leonore steigt voll bittersüßen Heimwehs auf: „Kommt, tröstet mich ihr alten Tage". Es zieht ihn nach Schweidnitz zurück, dem „ehemals liebsten Ort der treuen Leonore". Die ganze bange Erwartung, das Melancholische veränderter Plätze, die stumme Gleichgültigkeit der Begegnenden befällt ihn schwer beim Einzug:

Wo find ich aber nun mein Allerliebstes wieder,
Verrät mir gar kein Gras das Lager ihrer Glieder.
Ich spüre keinen Schritt, die Sommerstub ist leer ....
Du schickst mich in die Stadt; die treff ich desto schlimmer:
Der Wirt, das Volk ist neu, ein Gast entweiht das Zimmer,
Worin sonst nichts als wir und unsere Liebe kam ...

Und dann das eratmende Wiedersehen, da sich die Verlorenen im Arm liegen: „Die Regung ist zu scharf, ich muß dich stumm umfangen" ... Kurzes Bettlerglück ist's:

Man lacht uns beiderseits, geliebter Engel, aus,
Warum ich armes Kind dich armes Kind erwähle.

Und wieder Abschied; Günther wird von seinem Vater als Verkommener verstoßen; vogelfrei zieht er in die Welt hinaus; jetzt will er alles abschütteln, die weiche Regung ist vorbei, verhärten will er sich; Leonorens Wehmut wehrt er:

„Ich bin wohl so genug geplagt,
Verfolgt, verleumdet und verjagt ...
Ach, Kind, verschone mich in dir
Und laß mich unbetrübt von hier
Was quälst du mich mit so viel Tränen."

Er gibt sich nun einem ziellosen Vagantenleben hin, durch Gelegenheitsdichtung schafft er sich notdürftig Unterhalt, alle Versuche geordneter Existenz, Hofmeisterstellen, Neuaufnahmen des medizinischen Studiums in Jena mit Hülfe von Gönnern

zerschlagen sich. Günther beginnt sein verfahrenes Sein zu hassen:

> Leiden, hungrig sein und täglich gehn und kommen

ist es, und er schreibt in Briefen: „Beschrieb ich dir die Qual, so wär ein Buch zu klein." In ihm schwillt dabei der dunkle Stolz der Gezeichneten, der Glücksmärtyrer, die sich (man denkt dabei an Gorkis Edel-Vagabunden) los und ledig fühlen und dabei tiefer das Menschenwesen überschauen gelernt haben als die Leute der Ordnung:

> . . . in eigener Brust, da lern ich im Betrachten,
> Viel, was die Welt erhebt, gering und schändlich achten.
> — — — — — — — — — — — — — — — —
> Ich bin der Erden nah; hier leben große Wunder,
> Die größten in mir selbst . . .

Doch jäher Stimmungswechsel fällt auf den Mürben. Die philosophisch stoische Kontemplation bricht in müde Kindertränen aus:

> Laß mich doch nur in der Stille
> Ohne Licht und Zeugen weinen,
> Weil der Himmel gar nicht will,
> Daß mir bessere Tage scheinen.

Dann wieder ein Aufrecken mit geballter Faust, der Mund höhnisch verzerrt — ein Lästern von Felsen herab gegen die Ewigkeit, furchtbar prächtig:

> Wo steckt denn nun der Gott, der helfen will und kann,
> Er nimmt ja, wie ihr sprecht, die gröbsten Sünder an:
> Ich will der Gröbste sein, ich warte, schreie, leide;
> Wo bleibt denn auch sein Sohn? Wo ist der Geist der Ruh?
> Langt jenes Unschuldskleid und dieses Kraft nicht zu,
> Daß beider Liebe mich vor Gottes Zorn bekleide?

Und eine Verzweiflungsabrechnung macht er mit dem „ew'gen Wesen", das seine „größte Macht an ihm nur zeigen will und

ihn zur Marter auserlesen", das ihn stets nur zu seinem Falle führt und leitet:

Aus dieser Quelle springt mein langes Ungemach:
Viel Arbeit und kein Lohn als Krankheit, Haß und Schande.
Die Spötter pfeifen mir mit Not und Lügen nach,
Die Armut jagt den Fuß aus dem und jenem Lande.
Die Eltern treiben mich den Feinden vor die Tür.

Und dieser Schrei endet mit tollgeifernden Verwünschungen und Flüchen, in starr grausiger Mischung des Barocken und alttestamentarischer Eifergebärde, die von allen Blößen die Hüllen reißt:

O, daß doch nicht mein Zeug aus Rabenfleisch entsprossen,
O, daß doch dort kein Fluch des Vaters Lust verbot,
O, wär doch seine Kraft auf kaltes Tuch geflossen.
O, daß doch nicht das Ei, in dem mein Bildnis hing,
Durch Fäulung oder Brand der Mutter Schoß entging,
Bevor mein armer Geist dies Angsthaus eingenommen.

Nach solcher Exaltation stürzt er dann im eignen Feuer wie ein waidwundes Tier zusammen und gleich Verlaine schleppt er sich auf Knien zur Gnadenstätte. Wirr und leer ist sein Hirn, er kann nicht mehr, er kann nur stammeln und flehn:

Ach Jesu, sage selbst, weil ich nicht fähig bin,
Die Beichte meiner Reu; ich weiß nicht mehr wohin?
Und sinke dir allein vor Ohnmacht in die Armen:
Von außen quälet mich des Unglücks starke Flut,
Von innen Schrecken, Furcht und aller Sünden Wut,
Die Rettung ist allein: Mein Tod und dein Erbarmen.

Augenblicke still erschöpfter Resignation folgen, da schreibt er einem Freund:

Es komme, was die Schickung will
Ich halte wie ein Kranker still.

Und wie ein großes Teil der Welt
Mich unwert, toll und schimpflich hält,
So lach ich nunmehr aller Sachen . . .

Nur einen Wunsch hat er noch:

Ich bin ein Mensch und weiß es nicht
Wo Kräuter meines Grabes grünen;
Auch weiß ich nicht den Augenblick
An dem mein Kreuz und Unglück
Sich miteinander schließen sollen;
Doch sprech ich dich noch, weil ich kann
Um dieses Freundschaftszeichen an;
Erzähl einmal der Welt, wie viel wir leisten wollen.

* * *

Zu stark lodert der innere Brand dieses Wesens, als daß ihm des Lebens Unfal so schnell erstickte. Er ist noch nicht am Ende. Er rafft sich taumelnd vom Boden. Weiter geht die tolle Hetzjagd seines Schicksals — im Kreis, und an den gleichen Stellen stehen wieder die alten Dämonen bereit mit der Geißel. Alter Liebe Nachklang tönt von fern. Leonore, die erste Geliebte, heiratet, und aus Wüstheit und Elend ringt sein weichstes, tiefstes Gefühl sich zu erschütternd einfacher Klage:

Will ich dich doch gerne meiden
Gib mir nur noch einen Kuß
Eh ich sonst das Letzte leiden
Und den Ring zerbrechen muß.

und sie schließt mit dem Aufschrei, Verlaines Verzweiflungsversen gleichgeboren, jenen Versen: „Wahrlich, ich bin von Leid zerfetzt, vertrieben, wie ein Wolf gehetzt“:

In den Wäldern will ich irren
Vor den Menschen will ich fliehn
Mit verwaisten Tauben girren,
Mit verscheuchtem Wilde ziehn,

Bis der Gram mein Leben raube
Bis die Kräfte sich verschrein
Und da soll ein Grab von Laube
Milder als dein Herze sein.

Trotzig läßt er dann noch einmal alle seine Triebe aufflackern, er schürt ihre Glut und trägt ihr Opfer höhnisch zu den Dirnen. Das Rasen krampfhafter, aufgestachelter Sinnlichkeit mischt er, wie er einstmals nur zum Spiele tat, jetzt in düsterer Vernichtungslaune mit den Schauern des Todes: der „galanten Phyllis" schenkt er einen Ring mit dem Totenkopf und in den Stunden, wo er das Gekose „zärtlicher Zungen" besingt, reimt er auch Lieb und Tod zusammen, „denn beide sind von gleicher Stärke, und spielen ihre Wunderwerke mit allen, die auf Erden gehn."

Und wieder, nur zerstörender noch als vordem, schlägt ihn die furchtbare Hand seines Geschickes zusammen. Wie die grauen Weiber suchen ihn Apathie, Verzweiflung, letzter ohnmächtiger Empörungsgroll, verzagendes Zerknirschen heim. Eins löst das andere ab, Günther hält ihnen still, er lauscht nur in sich hinein, und des zerronnenen Lebens letzte Leiden fügen sich zu Versen, in denen der Menschheit ganzer Jammer die verzagenden Hände schütternd ringt: Wie Felsblöcke wälzt er seine Seelenlast . . .

Ach Gott, mein Gott, erbarme dich!
Was Gott? Was mein? Und was Erbarmen?
Die Schickung peitscht die ausgestreckten Armen,
Und über mich
Und über mich allein
Kommt weder Tau noch Sonnenschein.

Ihn ekelt die Freude: „Was hast du Herz von aller Lust." Dem Amor wehrt er den Eintritt: „Ich müßte dich auf Dornen legen." Und die Fortuna, der „Hure vor des Pöbels Leib", wirft er die Scherben seines Glückes vor die Füße:

Was willst du noch von dem gewinnen,
Der nun nichts mehr verlieren kann?

Du stäupst nun einen tauben Rücken,
Den Draht und Geißel müde macht,
Und ohne sich vor dir zu bücken
Den aufgefangnen Streich verlacht.

Wie ein müdes Kind birgt er sich in dem weiten Mantel der Gottheit. Durch alle seine Wunden zieht nun Gottseligkeit ein:

Dein armer Dichter kommt schon wieder
Und fällt mit seiner Bürde nieder,
Und sieht dich, weil er sonst nichts kann
Mit Augen voller Schwermut an.
Er hat kein Blut mehr zu den Tränen
Und kann vor Schwachheit nicht mehr schrein,
Mein Heiland, laß das stumme Sehnen,
Ein Opfer um Erbarmung sein.

Weihnachtslieder singt jetzt gläubig der verwüstete Mund, der Lüste Band fühlt er gebrochen:

Jetzt find' ich Lust in Kreuz und Pein;
Die Seele muß geläutert sein
Und über Felsen steigen.

In tiefer Regung erkennt er: Gott heilet die zerschlagenen Herzen.

Nur eine Qual bleibt übrig, der Vaterfluch, der ihn belastet:

„Mit dem im Himmel wär' es gut,
Ach, wer versöhnt mir den auf Erden?"

Doch die Ruhe wird ihm auch so nicht beschieden, an seines Lebens letztem Ziel schrecken ihn die Gespenster vergeudeter Jahre, und seines Geistes Möglichkeiten weint er bitterlich verzweifelnd nach. Er ist nur achtundzwanzig Jahre erst und ein verlorener, unterganggeweihter Mensch, seine Jugend begräbt er: „Mein Gott, wo ist denn schon der Lenz von meinen Jahren?" Er schreibt in trauriger Gefaßtheit jene Verse, die Hebbel in seinen Sterbetagen so erschütterten:

Feuer, Mut und Kraft verrauchen,
Und indem ich klüger bin
Zeit und Jugend erst zu brauchen,
Sind sie wie ein Schatten hin.

Und so erlosch das Licht. Am 15. März 1723 starb Günther in Jena. Echt war sein Flammen, ob es in Spelunken und Freudenhäusern oder auf Altären brannte. Es leuchtete heiß und brennend eigener Opferung . . . Ecce Poeta . . .

Jean Paul Friedrich Richters Liebe und Ehestand.

In Jean Pauls Lebensbilderbuch wechseln durcheinander Chodowieckische Philisterinterieurs mit Kanapees, Mullgardinen, Bierkrug und Kaffeekanne, und klingende Visionen, Traumgärten, Jenseitslandschaften im lila Frühlicht einer andern Welt.

Zwei Wesen scheinen in ihm verbunden, ein erdwurzelndes Menschenkind, das des Alltags Geschäfte und die grotesken Ornamente des leiblichen Lebens sorglich mit nachdenklichen Augen zu merken weiß und ein mythischer Phantasievogel mit weittragenden transparenten Schwingen, der allen Weltalls-Flugbahnen, Sternenwegen und Kometenstraßen gewachsen ist und aus Götterfernen in das Tal des Lebens herniederblickt. Menschlich-künstlerisch lockt uns heut kaum etwas tiefer als solche Mischung: Erdbeharren, von aller falscher Scham befreites Bejahen und Zugestehen irdischer Gebundenheit, das Zugeben der primitiven Wahrheiten unseres Leibes, eine Verkündigung der Enge, die, nachdem sie Niedrigkeit und Elend bekannt, zu allen unbegrenzten Möglichkeiten eines höheren Seins aus Vorstellungen und Träumen geboren aufwächst, und dann nach dem kosmischen Flug wieder demütig in das schmale Bretterhaus zurückkehrt.

In das für unseren Geschmack zu dicht verstrickte Gestrüpp der Werke hat ein feines Buch der Neigung eine Lichtung gebahnt, das „Stundenbuch", das Stefan George gesammelt und Melchior Lechter als ein Stimmungsbrevier eingekleidet (Verlag der Blätter für die Kunst). Aus diesen Seiten geht die Erfüllung jener Lobreden auf, die vordem in diesen Blättern Jean Pauls Wesen besang: „Wenn du höchster Goethe mit deiner marmornen Hand und deinem sicheren Schritt unserer Sprache die edelste Bauart hinterlassen hast, so hat Jean Paul der Suchende, der Sehnende ihm gewiß die glühendsten Farben gegeben und die heißesten Klänge."

Die glühendsten Farben und die heißesten Klänge ... Unendlichkeitsweiten öffnen sich in den Landschaftsgedichten. Es ist

Jean Pauls Kunst, daß er den Horizont in ein unabsehbares Schimmermeer auflöst. Er rahmt nicht einen Garten- oder einen Waldausschnitt, er hebt ihn heraus und läßt ihn gleichsam im Weltall schwimmen von Farbenströmen und Luftmelodien umspielt. Eine Wollust des Grenzenlosen weht uns daraus an und ein Gefühl überwältigt uns, jenem Traumbann gleich, daß wir aufgelöst durch unendliche Räume gleiten, daß wir uns selbst entschwinden und in betäubende Weiten verfließen.

Saugende Herzen, schöpfende Herzen sind die Organe dieser Kunst, und gleich dem Lechterschen Orpheus wankt in göttlicher Trunkenheit der Dichter durch die Weltgefilde, darinnen „alle Röhren des Lebensstromes sich öffnen, alle Springbrunnen aufsteigen und brennend in einander spielen, von der Sonne übermalt." Auen und Wälder lösen sich in dunkle Unvergeßlichkeit auf, flüssiges Sonnenlicht rinnt von goldgrünen Hügeln; übereinander steigen hinauf „bunte Wolken", in denen ein Kern von Gold, von Silber, von Edelsteinen brannte; von Schmetterlingsflügeln sind Staubwolken abgestreift, die wie fliegende Farben den Boden überhüllen, und aus dem Gewölke blitzen reißende Lichtflüsse, die sich alle in einander verschlingen.

Und nach dem brausenden Orkan der Farben weht ein Sturm der Düfte: hellblaue und goldgrüne Wolken aus Blumenodem geballt; die Herzen der Menschen versinken in die dunklen Düfte des Blütennebels wie in ein Gefühl aus tiefster Kindheit. Und zum Ende steigen in der Ewigkeit aus der Mitternacht, von den Ecken der Welt Klänge auf und überströmen sich, steigen höher und höher und verlieren sich wirbelnd in schneidende unendliche Höhe und lassen alle Wunden des Menschen aufbrechen.

In tropischer Fülle ein All- und Einklang der Farben, Töne und Düfte, und man denkt an jene Verse aus der Welt Baudelaires „Les sons, les parfums, les couleurs se répondent."

Die Antike sieht Jean Paul nicht Goethisch-Winkelmannsch, als Form und Klarheit, sondern in wogenden Farben und schwebenden Vorstellungen aus wallendem Gefühl empfangen mit fast grausam-stimuliertem Bilderreiz. Auf dem Forum steht er, unter dem aufgewühlten Schutt aus dem ausgegossenen Aschenkrug der

Zeit und den umhergeworfenen Scherben einer großen Welt. Das Kolosseum sieht er aufsteigen, „mit dem Gebirgsrücken hoch im Mondlicht und den tiefen Klüften, die die Sense der Zeit hineingeschlagen und scharf daneben zerrissene Bogen wie mörderische Hauer, der palatinische Berg voll Gärten und zerbrochener Tempeldächer, an denen der blühende Totenkranz aus Efeu rankt, und über das alles, über das Kolosseum, die Tempel und die nackten Säulen, gießt der Mond sein ätzendes Silberwasser und löst alles in seine eigenen Schatten auf.“

Eine Sirenetta beschwört Jean Paul, sie taucht aus dem See, seltsam in Meergrün und Meerblüten gekleidet, kleine Floßfedern zucken an ihrem Rücken, ihr Gesicht ist meergrau und doch jung, und sie erzählt ein Ewigkeitsmärchen von der Welt.

Doch am tiefsten trifft die geheimnisvolle Sympathie, die auf Erinnerungssaiten zwischen Jean Pauls Welt und der des Schlesiers Hermann Stehr schwingt. In Hermann Stehr — das mitternächtige Lied vom letzten Kind sprach das am schmerzenstiefsten aus — treibt drängende Sehnsucht, alle Einbildungskraft in den Exaltationen künstlerischen Schaffens zu steigern, um eine Existenz für Momente in Zwischenwelten zu gewinnen, von denen aus unser Alltag aussieht, wie ein trauriges Spielzeug verkümmerter Kinder. Mit einer ungeheuren Spannung, einer ekstatischen Geberde übermenschlicher Sehnsucht, einer brennenden Jenseitslust hat er in Worte und Formen etwas geballt, was unaussprechlich schien. Die Seelen der Menschen zeigte er noch halb im Bann der Körper, und doch sich aufschwingend zu fernleuchtenden Gefilden, kreißendes Losringen aus einer Erscheinungsform in die andere; und einen Bogen der Ewigkeit wölbte er zwischen den verfallenen Hütten des Dorfschneiders voll Kleinwesen verelendeter Menschlichkeit und kosmischen Sphären.

Über solchem Bogen wandelt auch, trunken von einem Allheitrausch, die Phantasie Jean Pauls. In beider Tiefen sieht man ein vulkanisches Brodeln, ein zischendes Wallen, krampfige Geburtswehen; wie von einer göttlichen Epilepsie der Gedanken werden ihre Geister geschüttelt; und eruptiv wie ein Lava-Ozean ergießt

sich die Erkenntnis. Jean Paul findet selbst das tiefste Wort dafür: „wie ein Chaos wollte die unsichtbare Welt auf einmal alles gebären", und Ewigkeit und Endlichkeit stellt sich in einer großen Vorstellung dar: „das Meer höhlte sich aus und türmte sich in ungeheuren bleiernen Schlangenwülsten am Horizonte auf sich selber auf, den Himmel zuwölbend — und unten aus dem Meeresgrunde stiegen aus unzähligen Bergwerken traurige Menschen wie Tote auf und wurden geboren. Eine dicke Grubennacht quoll ihnen nach."

Und Jean Paul läßt wie Stehr die Wesen an „alle ihre Grenzen kommen."

Er fesselt mit Worten „überirdische, durch tausend Himmel auf die Erde fallende Augenblicke." Den „Zwischenraum bis zur neuen Verkörperung" bringt er in die Erscheinung, den süßen Totentraum, der die verstorbenen Menschen umwölkt" bannt er: die „unter den Stößen der Erde blutenden Menschen" sollen „zuheilen unter den Blumen."

Jean Paul malt die elysäischen Gefilde als eine Gefühlslandschaft, in der die Seelen wie die Blumen blühen, und die Blumen fühlen wie die Seelen; ein gaukelnder Wind mischt sie unter einem Schneegestöber von Funken und bunten Feuerflocken zusammen, und in betäubter Wonne sinken die fliegenden Seelen nieder in die Blumenfelder.

Eins reizt aber Jean Paul vor allem und darin liegt der tiefste Zug der Verwandtschaft zu Stehr, jenes Zwischenstadium zu verdichten, jenes Herübergleiten, halb sehnsuchterlöst, halb leiblich noch gebunden.

In der „unsichtbaren Loge" taucht auf eine solche Vision der Zwischenwelt: der Garten der Ewigkeit... ein gedämpfter Jauchzer steht verhallend wie eine Abendglocke über dem himmlischen Arkadien... an seiner Schwelle verlassen ein Mensch im Schatten seiner Hütte, in der Luft duften zwei Leiber in eine dünne Abendwolke auseinander und das fallende Gewölk entblößt zwei Geister.

Sie wollen zu dem Menschen, er drängt zu ihnen. Aber sie können nicht in seinen Schatten hinein, er nicht aus seinem Schatten heraus und die Seele des Menschen spricht zum Leibe: „Ach,

du bist nur noch nicht gestorben, aber wenn die letzte Sonne hinunter ist, so wird sein Silberschatten über alles fließen und deine Erde von dir flattern und du wirst an deine Freundin sinken" . . .

In Jean Pauls Werk sind aber solche Gesichte nur auftauchende Phänomene, er wagt sie nur als ein Traum zu geben, sie sind nur wie seltene Himmelserscheinungen, die in besonderen Nächten über die bürgerliche Wirklichkeit unserer Gassen und Plätze unerreichbar dahin ziehen. Hermann Stehr hat in seinem letzten Werk ohne die bequemen Apparate des Traumes, mit einer tollkühnen Wagehalsigkeit des Unterfangens, eine wahrhafte Lebensrealität des Vorgangs geschaffen und seelische Zwischenwelten mit hellsichtiger Selbstverständlichkeit in die Anschauung gezwungen.

* * *

Wiederkehr des Gleichen lockt die Blicke zurück. Wer war Jean Paul, dessen Begriff dem Gedächtnis der Heutigen entschwunden ist, und einige höchstens an Bayreuth und Wunsiedel und einen verschnörkelten' barock-schweifigen Bücherpark denken läßt.

In seinen Briefen muß man ihn suchen. Sie geben ohne das Dickicht und die Schlingpflanzen der verschachtelten Romane ein Menschenabbild von bunt gemischten Komplikationen. Philistertum und Seelenschwelgerei einen sich in ihm, ein jedes gleich echt; ein Hausrastbedürfnis, eine Stubengemütlichkeit und ein periodisch auftretender Trieb zu Ekstasen, zur Emotion forte. In allen Wunden zerfleischter Gefühle wühlt er und er läßt sich immer dahintreiben, wo der Boden am gefährlichsten wankt und unter dem Ansturm des Erlebens die Grundfesten der Menschlichkeit erschüttert werden. Er kann solche Vesuv-Expeditionen wagen, denn jedesmal, wenn rings um ihn die andern, vor allem die Frauen, die sich unter seine Flügel bargen, versengt, zu Asche verbrannt, zu Boden sinken, trägt ihn ein schneller Schritt in sein geborgnes Klein-Stübchen, in die Philisterbehaglichkeit, und die Schauer und Dämonien bleiben weit draußen.

Jean Pauls Briefe lesen sich wie ein psychologischer Roman.

Und als Untertitel dieser Lebensblätter könnte stehen: „états d'âme".

Ein Liebesreigen ist der erste Teil des Bandes: Jean Paul zwischen den Frauen, und eine „Tragédie quotidienne" der zweite: Richters Ehe.

* * *

Die „langen Flügel" sehnsüchtiger Weiberseelen schwingen über diesen Blättern. Aber diese Liebe ist nicht fortreißende Leidenschaft, die zwei Menschen umstrickt und ineinander aufgehen läßt. Es ist kein unbewußter Bann, der von einem zum andern wirkt. Diese Menschen suchen bewußt die Stimulanz der großen Erregungen, sie hungern nach den Emotionen, sie wollen hingerissen sein: „Empfinden will ich mich und sei's an Wunden . . ."

Es ist keine Liebe zum Geliebten, die hier treibt, sondern eine rein egoistische Liebe zu den eigenen gesteigerten Zuständen, zu der Multiplication de l'individualité, die man in der Spannungsatmosphäre des Verhältnisses genießt. Diese Menschen sehen im Partner eigentlich nur das Mittel zum Zweck, selbst in Schwingung zu kommen, die Temperatur des Wesens zu erhöhen, in ein „Trance" der inneren Existenz zu gleiten.

Und wie beim Opium und Haschisch die Dosen verstärkt werden müssen, um die Höhepunkte zu schaffen, so wird in dieser Erotik der Wechsel Notwendigkeit. Im überreizten Phantasiebereich verbraucht sich das Feuer leicht und rasch und erst an etwas Neuem entzünden sich die Vorstellungsfähigkeiten wieder, bis freilich nach so vielen Verbrennungsprozessen nur Asche übrig bleibt — das ist der Kreislauf Jean Paulscher Gefühls- und Phantasiewirren, der schließlich in einen Ehehafen mündet, in dem ihm Hochflut und Überschwang fatal und lästig scheint.

Es ist interessant, daß die genialen Frauen dieses Liebesreigens, Charlotte v. Kalb wie Emilie v. Berlepsch trotz aller Freigeisterei der Leidenschaft, trotz ihres Stella-Vorschlages einer dreieinigen Gemeinschaft, bei dem Mann, an den sie sich gehängt, das Monogamische im Grunde dringend wünschen. „O mein Freund,

mein holder, mein liebenswürdiger, mein gütiger! O dürfte ich auch sagen, mein treuer", schreibt Charlotte, und Emilie nimmt zwar das Kreuz der Genialität auf sich, sie weiß: génie oblige, aber sie kann den Seufzer nicht unterdrücken: „Sie fordern mit Recht ungebundene Freiheit; sie kommt Ihnen als Genius zu: aber ungerecht sind Sie, wenn Sie fordern, daß es nicht schmerze." Jean Paul selbst aber stellt in Reinkultur die Erotik dar, die niemals Menschen liebt, sondern nur aus ihnen Funken schlägt, das eigene Innere zu illuminieren und in Glanz und Rausch den eigenen Gefühlen strahlende Feste zu geben, bei denen auch ein Menschenopfer nicht verschmäht werden würde. Er gibt das Muster jener Künstlerliebe, die so ganz anders ist, als die Goldschnitt-Vorstellung der Schöngeistigen sie sich malt, jener Künstlerliebe, die vampyrisch die Seelen derer, die sich ihr geben, trinkt, die nur den Stoff zu Gebilden in den ihr dargebotenen Herzen sieht und in ihrem warmen Blut nur berauschenden stimulierenden Trank. Ibsen hat im Epilog „Wenn wir Toten erwachen" die letzten Schleier von dieser grausamen beutegierigen Liebe des Künstlers gezogen. Diese Komplikationen wurden aber nicht erst heut entdeckt, schon damals gab es genügend psychologische Erkenntnis aller Gefühlsspielarten.

Der kluge Herder schrieb an die verlassene Karoline v. Feuchtersleben über Jean Paul, daß dieser scheinbar ständig in Liebeshändel Verstrickte gar nicht fähig sei, zu lieben: „Lassen Sie ihn sein Dichterleben fortsetzen. Tätige Liebe, reelles Für-Mit-Ineinanderleben ist etwas anderes als das Spiel der Imagination. Sei er aller Frauen Mann." Und Jean Paul umschrieb das eigene Wesen in verschärfter Kontur mit jener Charakteristik des Roquairol im „Titan": „Bald Schwärmer, bald Libertin in der Liebe, durchlief er den Wechsel zwischen Äther und Schlamm immer schneller, bis er beide vermischte." Und noch zutreffender in der Selbsterkenntnis ist die Stelle: „Liebe schwelgerisch aufjagend, aber bloß um mit ihr zu spielen — mit einem unwahren Herzen, dessen Gefühl mehr lyrische Gedichte als wahres Dichterwesen ist — unfähig, wahr, ja kaum falsch zu sein, weil jede Wahrheit zur poetischen Darstellung artete und diese wieder zu

jener — gleichgültig verschmähend und keck gegen das ausgeschöpfte stofflose Leben, worin alles Feste und Unentbehrliche, Herzen und Freuden und Wahrheiten zerschmolzen herumschwammen."

Und den tieferen Sinn seiner Erotik, das Teleologisch-Künstlerische in ihr, legt er sich fatalistisch so zurecht: daß das Geschick ihn mit „ernster Berechnung auf den Titan" durch „gewisse Feuerproben in und außer mir, durch Weimar und gewisse Weiber führt."

Gerade von dieser Seelenwanderung „durch die Weiber" geben nun die Briefe dieser Sammlung Reflexe.

Die Gefühlssprache des Titan wallt hier zischend aus den Zentren des realen Lebens auf; in konvulsivischen Zuckungen winden sich die Sätze; krampfig hingewühlt in Sterbe-Wollust hält sich das Gefühl den Spiegel vor und studiert lüstern begehrlich, ein psychologischer Narziß, die eigenen Spasmen.

Jean Paul „schreibt sich die Haut weg, so daß die Seelen-Nerven bloß liegen"; in Wellen-Strudeln geht sein Inneres, und er sieht mit schauernder Lust und wonniger Angst in die brodelnden Tiefen; „räuberische Griffe" krallen nach entblößten Herzen. Er genießt die Weltuntergangsgewitter in seiner Seele, und er fühlt, ist auch sein Innerstes zerschnitten und seine Herznerven gemißhandelt, doch die Wollust des Schmerzes und Glückes, daß ihm das Schicksal „alles über und um das Herz schenkt".

An Wesen, die ihm das Medium zu solchen erhöhten mit allen Reizen gespannten Zuständen werden, hat es Jean Paul nie gefehlt. In jeder Stadt — er reiste viel, um immer eine neue „Palästra der Seele" zu haben — fand er Weiber „nach Apostelzahl", und er war so empfänglich, daß er leicht in die geliebten Schwingungen geriet. Überall öffneten sich ihm weit „Brüder- und Schwestergemeinden", und Jean Paul war ihr Zinzendorf.

Die Hohenpriesterinnen dieses Liebesgartens gehen bald in verklärter, bald verzerrter Gestalt durch diese Briefe, in denen Jean Paul seinem Freunde sein Leben vorlegt, weniger aus drängender Aufrichtigkeit als aus Bedürfnis der Spiegelung und Selbstmanifestierung. Der Verlauf dieser Verhältnisse ist ziemlich gleichmäßig, ob nun der Enthusiasmus sich im Namen und Zeichen

Emilie v. Berlepsch, Charlotte v. Kalb, Karoline v. Feuchtersleben, Henriette v. Schlabrendorf berauscht.

Mit einem Brausen setzt es ein, — „délire du génie" — in elysäischen Wolken schwimmt ein seliges Paar, Illusionskunst zaubert Feenreiche der Phantasie. Dann wird aus Ahnung Gegenwart, Ecken und Kanten werden fühlbar; die Suggestionskraft ist verbraucht. Das ausgeschöpfte Medium steht nur in seiner Realität noch da und ist für die Aufschwungsfahrt nicht mehr zu brauchen. Oder das Medium wird dadurch hemmend, daß es sich nicht begnügt, gefügiges Werkzeug zu sein, sondern auch seinen Anteil fordert, wie jene Stelle über Emilie v. Berlepsch fast naiv zugibt: „ich wäre ganz glücklich mit ihr, wenn sie es nicht zu sehr durch mich werden wollte."

Als er Karoline v. Feuchtersleben kennen lernt, „glüht die Welt rosenfarben und die lichten Stunden ziehen mit Regenbogen und Morgentau." Er fühlt: „Gott hat uns beide für einander erzogen. Ach, wie mußt ich Irrwege betreten, so hart neben dem richtigen Weg." Bis auf die „kleinsten Flecken fühlt er sich ausgereinigt". Der Gedanke an Ehe taucht auf, diese Gemeinschaft scheint ihm dauernder als alle früheren, er denkt schaudernd der „ausgebrannten Ehekrater", in die er schon hätte fallen können. Aber die Desillusion kommt auch hier, und nach verrauchter Schwärmerei schreibt Jean Paul sehr gelassen über die Technik seiner Absage: er habe der guten K. die Ehre des Neins zulassen wollen, „die freilich, als sie sie nicht annahm, dann mir zufiel".

Ihre Erhabenheit und Moralschönheit hatte ihn entzückt, jetzt wurde sie ihm lästig. Die Briefe ihrer Vorgängerinnen in der Education sentimentale gefielen ihr nicht, noch weniger des Geliebten Zusammenhang mit all jenen Vergangenheiten voll Feuer unter der Asche. Jean Paul spürte „lauter moralische kleine Ecken; das alte trotzige Fieber erwacht"; er will wieder frei sein.

Die hohe „heiße Seele", der Charlotte von Kalb, der Titanide, deren Geist immer auf den Höhen schwebt, „wo er in bodenlose Abgründe oder in die lichte Sternenhöhe des neuen Lebens schaut", weht ihn mit Leidenschaft und Feueratem an. Halb blind ist sie, aber „aus ihrer bedeckten Seele bricht ein breiter glänzender

Strom", und Jean Paul stürzt mit ausgebreiteten Armen in die wallende Flut.

Sie löste bei ihm die Berlepsch ab, „tausendmal leichter gehe ich mit ihr durch alle Saiten der Seele". Maßlos sind ihre Briefe. Aber bald fürchtet Jean Paul die sengende Glut, die ihn gelockt; die Titanide will sich scheiden lassen und ihn heiraten, und da wird des Dichters andere Natur wach. Neben dem Roquairol spricht Quintus Fixlein mit; ermüdet durch den Überschwang zieht sich seine Seele in sich selbst zurück, die beschaulichen hausbehaglichen Instinkte erwachen. Er wehrt das Feuer, das seine Hütte verzehren will, ab, er spielt sogar den Glücksstifter, er versucht die Ehe Charlottens wieder einzurenken, um selbst Ruhe zu haben: „ich maure hoffentlich einige aus dem Altar ihrer Eheliebe gefallene Steine wieder ein".

Wie Jean Paul ging übrigens auch die Seelenfreundin später gefaßt in die Prosa über. In ihren Briefen finden wir sie am Abend ihres Lebens in Berlin in engem Haushalt einer verschämten abligen Armen für ihre Kinder sorgend. Handarbeiten und dilettantische Schreibversuche treibt sie; sie ist „merkantilisch" geworden, eine „arme Frau", eine „Handelsfrau".

„Das Leben ist rund", sagte sie resigniert, als sie sich um die Vermittelung für Kattunvertrieb erkundigt. Sie fängt schließlich an, gern Bier zu trinken. An den einstigen Seelenliebhaber schreibt sie in „bejahrter Freundschaft", und er, der inzwischen ein bequemer Hausvater geworden, bemerkt zu der ihm unbequemen Korrespondenz: „ich kann leider das wenigste in diesem trüben Brief lesen, sowie erfüllen."

* * *

Den Bankerott der romantischen Seele merkt man an Jean Paul. Verbraucht durch ermattende Steigerungen der Einbildungskraft, bis zum Zerreißen überspannt, lassen die Phantasiesaiten nach. Sie geben nichts mehr her. Der Rückschlag in das verleugnete Menschlich-Alltägliche kommt doppelt stark. Die schwülen Parfums und die opiatischen Süßigkeiten wirken nicht mehr.

Jean Paul will ausruhen in Stille und Einfachheit: „ich kenne nun das auflösende Leben bei genialen Weibern, die zugleich verwirren und zersetzen, nein ich will ein einfaches Herz, damit meine Kindheit und das Leben bei meinen Eltern wiederkomme", schreibt er an der Schwelle eines neuen Lebens 1799 seinem Freunde Jacobi.

Auch vorher schon war ihm in seinem künstlich geschaffenen Äther-Element die Luft oft zu dünn geworden und aus dem Weihrauchnebel seiner artifiziellen Zustände sah er oft schlichte gerahmte Genrebilder ruhig beschaulicher Existenz aufsteigen, Kleinwelten in engen Wänden mit beblümten Fenstern, und darin eine Ehegemeinschaft ohne Gefühlsüberfluß, breit behaglich mit Schlafrock- und Ehebettgemütlichkeit. Die Rolle des Wolkenwanderers war ihm lästig geworden, er suchte das heilsame unaufregende Narkotikon des Alltags, er wünschte nach den Phantasiestücken das Niederländische. Der ekstatische Schwelgestil der Briefe wird oft durch solche Ausruhgedanken, durch die Sehnsucht nach dem Hausbackenen unterbrochen. „Ich sehe die hohe genialische Liebe", schreibt er an Otto, „aber sie passet nicht mehr zu meinen Träumen."

Und unlustig überschaut er Vergangenes; „soll ich immer so spielen, und hoffen und ausschlagen und verfehlen?" Nach einer „stilleren weiblichen Luna" verlangt er aus dem Titanidenwirbel, oder wie er es aus dem derb irdischen Teil seines Wesens ausdrückt, Richtersch und nicht Paulinisch: „ein sanftes Mädchen soll im Ehebett liegen, das mir etwas kochen kann und das mit mir lacht und weint". „Ich muß und werde ein Mädchen heiraten, dessen ganze Sippschaft ein Freudenfest feiert, daß ich mich herabgelassen. Und doch spekuliere ich seit einiger Zeit fast mit auf ein Eingebrachtes."

Diese Luna-Erfüllung glaubt er 1800 in der Berliner Geheimratstochter Karoline Mayer zu finden. „Alles Gute hat sie von den Ci-devants Karolinen und nichts Schlimmes." Mit ihr erlebt er — und das ist ja das Bestimmende seiner Wahl — in dem Vierteljahr des Verkehrs nie eine „neblichte oder gar gewitterhafte Stunde, ohne die sonst keine erotische Woche verging". „Keine

moralischen Fett- und Rostflecke" entdeckt er an ihr, auch befriedigt sie seine Schönheitsforderungen mit „einem unter den Deutschen seltenen schwarz-sanften Auge, Madonnenstirn, artistischen Hals und Busen, Wangenrot und alles".

Und nun versucht er nach der Hochzeit den Plan seiner neuen Lebens- und Wesenführung (ihr Schauplatz ist Meiningen und dann Bayreuth) durchzuführen, und er schreibt programmatisch an Christian Otto: „Der Ehemann an einen. Die Ehe hat mich so recht tief ins häusliche feste stille runde Leben hineingesetzt. Gearbeitet und gelesen soll jetzt viel werden. Das Verlieben kann ausgesetzt werden."

Bald aber zeigt sich der tragikomische Irrtum dieser Ehe. Man denkt an Oskar Wildes Wort: „die Männer heiraten, weil sie müde, die Frauen, weil sie neugierig sind, sie werden beide enttäuscht." Dieser Mann und diese Frau hatten ein jedes sich eine falsche Vorstellung von einander gemacht. Karoline, die „Luna", hatte im Innern echte Jean Paul-Saiten von titanidischer Spannung, sie wollte den Jean Paul zum Liebenden, aus dessen Büchern sie ihre im äußeren Leben unterdrückte Einbildungskraft genährt. Sie wollte also gerade das Gegenteil, was der Mann sich wünschte. Erst in der Gemeinschaft kamen die zweiten Naturen der beiden zutage. Er suchte die stille, unmerklich sorgende weibliche Gegenwart, die, ohne zu fordern, friedliches Glück bereitet, und fand eine Erwartende, Sehnsüchtige, die schwärmerische Mädchenträume erfüllt haben wollte. Sie suchte den Dichter überschwänglicher Gedichte und fand einen Philister, der bald dick und faul wird, mit ernster Wichtigkeit die Bierfrage erörtert, mit Fröschen und Eichhörnchen seine ruhsame Vergnüglichkeit hat, der von sich selbst konstatiert: „Mein Inneres ist jetzt starr, trocken und kalt; der Frühling und alle seine Sternenhimmel haben mir nichts an".

Von Zeit zu Zeit wird wohl der alte Schwarmgeist in ihm wach, die Unruhe der Weite, die Lust zum Schwimmen und Tauchen packt ihn. Aber Karoline hat von diesem Paulinischen nichts. Richter streift dann das Zipfelmützige und Schlafrockmäßige des Meininger und Bayreuther Kleinbürgerlebens ab und

zieht allein mit freien Armen in die Welt. Auf Künstlerfahrten, bekränzt und weihrauchumwölkt geht es, nach Regensburg zum Primas, nach Heidelberg, nach München und Frankfurt, an die kleinen Höfe.

In Festen wogt da das Leben, Jean Paul strahlt als Liebling der Götter und Menschen, rosenbekränzt und weinumrankt; wie einem Minnesänger huldigen ihm die Frauen, wieder kommen die Kußquadrillen seiner Jugend und sein Haupt muß Locken spenden. Von diesen Kometenfahrten schickt er glückstrahlende Berichte nach Haus. Verbittert liest sie die Frau, und sie weiß, ihr wird er nie mit Weinlaub im Haar erscheinen, er wird zurückkommen, wenn er von dem Maskentreiben müde ist; befriedigt und ruhebedürftig wird er zurückkommen, wieder Friedrich Richter in Schlafrock und Alltagshosen, und sie bleibt die ewig wartende, die Gläubigerin und Büßerin des Gefühls.

In den Briefen, die während jener Zwischenzustände der Reisen gewechselt wurden, kommen durch die äußeren Geschehnisse scharf zugespitzt die Gegensätze der Persönlichkeiten und der Kontrast dessen, was beide von einander wünschten, klar zum Vorschein. Jean Paul spricht in einem jener Festbriefe, den er als „geflügelter Garçon" in sein Alltagsnest sendet, von dem Doppelwesen seiner Natur, er erzählt ganz unbefangen seiner Frau: „ich habe seit zehn Jahren nicht so viel und so jugendlich empfindend geküßt als bisher", und er glaubt, Karoline etwas gutes zu sagen, wenn er das Feste, Hohe, Durchwurzelnde der ehelichen Liebe gegen jene „Blumenliebe" hält. Er ahnt kaum, daß Karoline gerade von jener „Blumenliebe", dem Zauberfluidum des Dichters, auch ihren Anteil begehrte und von Eifersuchtsfurien zerfleischt wurde, weil sie enterbt und jener Welt unteilhaftig sein sollte.

Sie, die in seiner Gegenwart immer beklommen ist — sein Geist macht sie schüchtern, alles was sie sagen könnte, erscheint ihr einfältig — wird in ihren Briefen leidenschaftlich beredt; die zurückgestauten Gefühle durchbrechen den Damm. Sie strömt sie aus, an ihn, für ihn, aber gleichzeitig auch im bitteren Selbstgenuß ihrer dürstenden Sehnsucht.

In ihren Briefen spielt alles durcheinander. Wieder stöhnen die Leidenschaftslaute der titanidischen Vergangenheitswelt Jean Pauls; er hört wieder Exaltationen „geliebter Mensch", „mein süßer Gott, wann liege ich wieder an Deiner heiligen Brust? meine Seele ist gierig nach Deinem Allerheiligsten; Dein Schnupftuch nahm ich, es hatte noch einige Wärme von Dir".

Dann stimmt sie sich ihm zu Gefallen in die wirtschaftliche Rolle: sie schreibt von Haushaltungstätigkeit, Papierabstäuben, Stubenreparaturen, Roßhaarpolsterung des Kanapees; sie fragt, ob sie Bier abfüllen soll. Und sie demütigt ihre arme Liebe tief unterwürfig zu seinen Füßen: sie kann ja keine Ansprüche machen, sie fühlt es jeden Augenblick, wie armselig, wie elend sie gegen ihn ist; sie versteht, daß er durch sie enttäuscht wurde; sie gönnt ihm die Freuden seiner Reisen, alle die „herrlichen Verbindungen" und bangt nur, daß er ihr fremd zurückkehre.

Aber wild flackert auch die Empörung über betrogenes Glück auf, erbitterte Hände recken sich anklagend und drohend: Abrechnung hält die Frau und mit zusammengebissenen Lippen, mit selbstbeherrschter unnatürlicher Ruhe formuliert sie ihre Klage. Sie will nicht teilen, sie glaubt ihm nicht mehr, wenn er ihr von seiner Liebe spricht; sie haßt diese Liebe, die er ihr großmütig zuwendet, lieber wäre ihr die Trennung, als dies bei Seite stehen. Ohne jede Selbsttäuschung faßt sie die bitteren Wahrheiten ins Auge.

Seine tröstenden Worte (er liebt sie natürlich auf seine Weise und will sie nicht verlieren) mögen gut gemeint sein, aber sie helfen ihr nichts mehr.

Furchtbare Eifersucht verzehrt sie auf Sophie Paulus in Heidelberg. Sie sucht nach Höhnischem und Verletzendem und sagt das fatale Wort von dem „Mann in Deinen Jahren", der noch mit jungen Mädchen tändelt. Empörungsschreie wechseln mit Flehen und Verzweiflungsausbrüchen: In Todeskämpfen liegt sie, sie kann nichts weiter sagen als „Dich sehen, die Götterseligkeit Deiner Umarmung genießen, dann meine Seele zu Deinen Füßen aushauchen — wäre die wohltätigste Auflösung dieses verworrenen Geschicks".

Karoline ist psychologischer als die Titaniden, in einem Brief an Ernestine Voß charakterisierte sie sich selbsterkennend in ihrer Doppelseitigkeit. Sie hat ein heißes Herz und eine reizbare Phantasie. Dazu aber „großen Trieb zur Tätigkeit und Nützlichkeit". Er verhinderte, daß sie ein „träumendes sentimentales Wesen" wurde. In dieser Gestalt lernte sie wohl Jean Paul kennen, in der Ehe aber entwickelte sich die andere Natur, das weiche Herz, dies „wahnsinnige Herz", das sie nicht zum Schweigen bringen kann.

Ernestine Voß macht ihr darauf ziemlich hart den Standpunkt klar: „Die Lebensgefährtin eines berühmten Mannes hat einen hohen Beruf."

Jean Paul sind diese unerwarteten Krisen der Ehe, die er als prästabilierte Harmonie sich gedacht hatte, sehr unangenehm. Er liebt Karoline und hängt an ihr, wenn sie so ist, wie er sie sich wünscht — wenn sie fromm ist, so ist sie angenehm —; ihr anderes Wesen sucht er zu bekämpfen. Er will nun einmal in dieser Gemeinschaft die einfacheren irdisch-menschlicheren Eigenschaften seines Wesens bekräftigen und empfindet dies Ehemännische, Richtersche ganz bewußt im Gegensatz zum Paulinischen, Dichterischen, des Aug' im schönen Wahnsinn rollt. Seine Briefe haben in guter Laune etwas Behagliches, nichts von den Blumen-, Frucht- und Dornenstücken, der barocken Emblematik und Bildermalerei, den künstlich parfumierten Opferstöcken der Dichtungen; er weiß das sehr gut und meint: „Du kannst künftig der Welt mit ihnen zeigen, daß ich einen leichten Stil habe."

Ihr aber wäre der andere Stil viel lieber, seine Sprache, an der sie sich einen Seelenrausch trinken könnte. Nur bürgerlich zeigt sich ihr dieser Mann, der innerliche Jean Paul läßt sich nicht herab zu ihr. Bitter beschwert sie sich, daß sie alle seine Sachen erst nach dem Druck zu sehen bekommt.

Er redet ihr zu, das Glück nicht mit der „so leicht zu störenden Empfindung", sondern mit „moralischer Vernunft" festzuhalten. Und er meint aus solcher Vernunft: „Man sollte sich den zu schönen Gefühlen entziehen, weil sie an der kleinsten Zug-

luft leiden; Grundsätze aber nicht." Sie sagt zu ihm: „Könnte ich meine Seele zu Deinen Füßen aushauchen!" und er lehnt den Überschwang ab: „Du hältst leider meine ertragende Ruhe für Kälte, indeß sie nur die Frucht meiner Selbstbezwingung und Liebe ist, zuweilen auch die Scheu vor heftigen Erklärungen, die ich kaum in der Liebe mehr begehre." Und sein Gruß ist: „Es gehe Dir wohl, liebe Karoline."

Sie resigniert allmählich, sie verschließt ihr Herz und bändigt den Überschwang, um vielleicht jene „vernünftige Gleichgültigkeit" zu erwerben, die er hat und die er als häusliches Klima wünscht: „ich werde schweigen, da die Sprache meiner Gefühle zu stark ist und alle Vernunft verletzt, bis vielleicht einmal in einer anderen Welt es keinen Unterschied zwischen der Liebe des Mannes und der Liebe des Weibes mehr gibt." Und mürbe, welk, in sich zusammengesunken klingt der Schluß, „so unnütz und einfältig ist das Schreiben, und doch ein wehmütiges Glück, lebe wohl" . . .

Doch es kommen über die Menschen Herbstruhe und Abenddämmerung. Jean Paul wird des Lustgetümmels und der Frauenlobfahrten allmählich satt. Heimkehr, Sehnsucht und Wunsch nach stiller sanfter Betreuung, nach Einspinnen in wärmende Güte und Liebe erfüllen ihn: „die Jugend ist zweimal vergangen; wollen wir uns einander recht lieb haben, meine Karoline; das Leben ist so kurz, so wechselnd, so baufällig". Nun verlangt der Alternde und Kränkelnde nach ihr und ruft sie, wenn sie einmal verreist, zurück nach Bayreuth.

Und Karoline, die ihre Vorstellungen und Träume in die tiefsten Winkel vergraben und zur Ruhe gebracht („ich bin ruhig und froh in meinen Beschäftigungen, die ich als wohltätige Schlafpulver für die Wünsche meiner Seele empfinde") entdeckt nun unter wehmütigem Lächeln ein spätes resigniertes Glück, ihren Lieben ganz für sich allein zu haben und ihn mit weichem Frieden zu umbreiten. Ihr letztes Gut ist das, und der Mann verbrieft ihr dies Bayreuther Altersglück, das „uns beide nun nicht mehr verlassen kann auf dem Wege nach der Fantaisie".

So schließt dieser Roman nach den Labyrinthen und chaotischen Wildnissen romantischer Liebesgärten in einer friedlichen engumhegten Landschaft „auf dem Wege nach der Fantaisie"; nach purpurnen Ekstasen und glühenden Delirien maßloser Herzen kommt milde Herbstklarheit, vergleichbar der Altersweise Marie Ebners, die gern Lebensgetrennte im Sonnenuntergang zu kurzer Rast vereinigt: „Die schönen Tage sind vorbei, nun werden die guten kommen."

Züge aus Goethes Briefen an Frau von Stein.

Goethes stärkstes Gefühlserlebnis, seine Liebe zur Frau von Stein, kann man jetzt in Vor- und Nachklang, in Anfang, Mitt' und Ende in der neuen Briefausgabe Julius Wahles genießen.

Die früheren Ausgaben brachten nur die Zeugnisse jener elf gemeinsamen Weimarer Jahre voll Leidenschaft, Sehnsucht, Unstäte und endlicher Erfüllung. Sie glichen einer Jugenddichtung stürmischen Gefühls, aus Qual und Wirrnis zur Seligkeit sich weitend.

Diese beiden starken Bände, die jetzt vorliegen, fügen diesem ersten Leben das zweite ergänzend hinzu in Goethes Briefen aus Italien nach seiner freiwilligen Trennung von Weimar und in den Konventions- und Freundschaftszeilen der späteren Zeiten, da zwei Fremdgewordene sich mühen über Untiefen und Gestrüpp des Lebens noch einmal zusammen zu kommen und im gealterten Antlitz die Züge des ehemals Geliebten bitterkeitslos zu suchen. Diese Blätter wirken gegen jenes heiß pulsierende Buch der Jugend wie Wanderjahre zu Lehrjahren; sie stellen in der Gesamtheit ihrer Empfindung eine reife Lebensdichtung dar, in der alle Töne der Menschlichkeit in ihrem vollsten Ausdruck erklingen: nicht mehr Werthersche Jünglingspoesie himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt, die so schnell im engen Kreis verglimmt, sondern die soviel schlichtere, in Worten kargere und dabei unendlicher, tiefer rührende Poesie aus des Lebens Abstieg, Meistersingerlich, Hans Sachsisch, voll Beschränkung, Weisheit und Nachsinnens über Wechsel und Vergehen. Ein Traumwandern durch vergangene Strecken der Existenz und Herabschaun auf Vergangenheiten wie von einem anderen Stern. Ein Menschenschauspiel, tiefsinnig und natürlich zugleich, voll Alltäglichkeit und dämmernden Schicksalsfangs.

In solchen Zusammenhängen geschaut, wirkt das Ganze jetzt doppelt stark. Nicht mehr das Momentane der Einzelstelle, Augenblicksglück und Augenblicksstimmung reißt uns mit, weiter und überschwebender ist das Teilnehmen geworden; nicht mehr Gegen-

wart allein genießen wir, sondern Ahnung und Gegenwart umfängt uns und hinter den Gestalten, die im Glückswehren und Glücksbegehren nach ihres Lebens Höhepunkt zu trachten glauben, sehen wir verschleiert die Bilder derer, die in einem späteren Sein aneinander vorübergleiten, wie Schatten, alt und kalt.

„Wie wir einst so glücklich waren, müssens jetzt durch euch erfahren" konnte Goethe auch von jenen Zeugen der ersten leidenschaftsgeschwellten Weimarer Jahre sagen. Ein Aus- und Einstammeln lallender Seligkeiten, hingewühlt auf eilig zusammengerafftem Papier. Staccatorhythmus: „es schlug mein Herz geschwind zu Pferd", wie in drangvollen Jugendnächten. Süßträumerische Dumpfheit, Versonnenheit und Unruh und allerwegen ihr Bild. So im innersten getroffen, so überschauert und zernichtet von dem Sturmwind, der über ihn kam und ihn entwurzelt, ist Goethe, daß er vor der starken, unüberwindlichen Gottheit liegt und als ein Demütiger fleht: „Leide, daß ich dich so lieb habe." Doch dann wieder ein trotzig herrisches Aufbäumen gegen diese Herrschaft, die ihn um sich selbst gebracht, und er stürzt sich in tolle Ausgelassenheit, und da er die eine nicht hat, „lügt und trügt er sich bei allen hübschen Gesichtern herum." Aber immer stärker wirkt der Bann, und ihr Versagen, durch das hindurch er ihre Liebe ahnt, wirkt am stärksten und sein ganzes Wesen schwebt in jener weichen, unendlichen Melodie sehnsuchtsvoller Anbetung. Die Sphäre dieser Frau ist von so intensiver Ausstrahlung, daß die Vollmenschlichkeit des sonst so stürmisch werbenden Freiers ganz entkörpert erscheint in Madonnendienst und Reinheit. Und diese „Läuterung" des Wilden, die ihr gelungen schien, war zweifellos für diese unsinnliche, aber für die Reize seelischer Herrschsucht sehr empfängliche Frau, eine starke Befriedigung. Gegen jähes, keckes Werben war dies Temperament gefeit, diese Fügsamkeit und linde Beugung, dies gläubige Einkehren aus Weltwirrnis, des Treibens müde, in die Stille und Gnade öffnete ihr Herz für den heimgefundenen wilden Sohn der Erde.

Und er fügt sich, seltsam gefesselt, und harrt in Geduld, befremdet halb durch das „heiligsonderbare" Verhältnis und doch

bewundernd vor etwas ihm neuen in der Frauennatur, und er genießt die fremden Stimmungen, die ihm daraus kommen, das Schwebende, das nicht zum Rasten sich senken will und das Tönende, das nicht ausklingt.

In dauernder Spannung schwingt sein Wesen. „Das Glück des Lebens liegt dunkel auf ihm" und sein bester Moment ist ein „unendlich reiner Mittelzustand ohne Freude und Schmerz."

Irdisch behaglicher wird Ton und Verkehr in den nächsten Jahren. Es ist die Zeit von Haus- und Gartenbau, und eine große Rolle spielt jetzt in den Briefen alles Häuslich-Heimische, Nahrung und Notdurft; und die Billets sind oft Begleitzeilen zu allerlei Tribut an Früchten und Geflügel. Fröhlichere, unbefangnere Leichtigkeit, heitere Harmlosigkeit hat das Seraphische verdrängt. Ein sicheres sich Einsfühlen im Großen wie im Kleinen des Lebens ist der Grundton. Es ist die in sich beruhende Stimmung: „Und ich gehe meinen alten Gang meine liebe Wiese lang"; beschauliches Sein unter den Bäumen, unter denen er „von Garten und Tal aus alle Veränderungen des Erdenlebens" spürt; Verschließen vor der Welt ohne Haß; und der starke Pol seines Lebens: „Liebe und Vertrauen ohne Grenzen."

Aber den Ton starker, unerschütterlicher Gewißheit der Zugehörigkeit, des einander Habens und Haltens hören wir erst zwei Jahre später, 1781. Worte voll Siegel und Fessel spricht Goethe jetzt, ihr Band trägt er um den Arm und wie eratmend sagt er, „mein Noviziat war doch lang genug": „meine Seele ist fest an die deine angewachsen, ich mag keine Worte machen, du weißt, daß ich von dir unzertrennlich bin und daß weder Hohes noch Tiefes mich zu scheiden vermag." Ihm bleibt kein Wunsch an das Schicksal und im Überschwang der Glückseligkeit möchte er den Ring, den ihm Charlotte geschenkt, gleich Polykrates in das Wasser werfen. Seine Worte an sie, an die „liebe Lotte", sind jetzt voll sicherer, ruhevoller Zärtlichkeit. „Meine Seele ist auf deinen Lippen" schreibt er; „liebe süße Ordnung seiner Tage und Stunden" nennt er sie und „liebe Gewißheit."

Und so geht es vier Jahre und es ist wie im „Grünen Heinrich", „wenn sie sich sahen, war es ein Fest", und sein gewöhn-

liches Morgenlied heißt: „Ich liebe dich, ich bleibe dein.“ Und in den Gebirgen, als er sein Herz an die Felsen hängt und statt dem leichtbewegten Sinn der Menschen der Dauerkraft des Granits nachsinnt, und dann, als „das Pflanzenreich in seinem Gemüt rast“ und er von „tausend Vorstellungen getrieben, beglückt und gepeinigt“ wird, da schwebt Sie und seine Liebe über allem in Stetigkeit: „Ich bin dein.“

Doch dann — es ist im Jahre 1786 — gibt es einmal eine lange Pause in den Briefen, und als endlich einer an Frau von Stein kommt, ist er nicht aus Karlsbad, teilt er nicht die Rückkehr des Getreuen mit, sondern er ist aus dem Süden, aus Verona, von der Anfangsstation einer langen Reise und zwischen den Zeilen steht Trennung, wenn auch dieser Brief und alle folgenden zärtlich und liebevoll genug klingen.

Das ist das menschlich Feine, daß diese Trennung Goethes von der so sehr Geliebten kein Bruch ist, sondern ein Lösen, ein Lösen, das für ihn nicht minder schmerzlich ist und das er sich selbst abzwingen muß aus dem Gefühl der Notwendigkeit. Nach spezialisierten zureichenden Gründen hier forschen, ist ein Zeichen redlich logischen Sinns, verrät aber wenig Seelenkunde. Solche feinspinnigen Dinge lassen sich nicht säuberlich in Punkt eins, zwei und drei zerlegen.

Etwas Unhaltbares war in das Verhältnis gekommen, Goethe schreibt einmal: „Ich habe bisher im Stillen gar mancherlei getragen und nichts so sehnlich gewünscht, als daß unser Verhältnis sich so herstellen möge, daß keine Gewalt ihm was anhaben könne“, äußerliche Schwierigkeiten mögen mit im Spiel gewesen sein. Schwerer aber ist, was allmählich aus diesen Briefen aus der Ferne sich herausschälen läßt, daß Goethe innerlich litt: „wie das Leben der letzten Jahre, wollt ich mir eher den Tod gewünscht haben“ und „die Abwesenheit hat alles gleichsam weggeläutert, was die letzte Zeit über zwischen uns stockte.“ Man hat das Gefühl, daß bei aller Neigung Goethen doch mehr und mehr das lastende Empfinden eines fremden Elementes kam, das sein eigenes Wesen, die Möglichkeit der organisch notwendigen Entfaltung unter liebevollem einlullenden Umschmeicheln hemmte. Es ist wie

ein sehnsüchtiges Armebreiten, ein Lechzen nach einer anderen Luft, einem anderen Klima der Seele und des Leibes. Wenn man diesem fremden Elemente nachspüren will, muß man das Wesen der Frau von Stein prüfen. Aus ihren späteren Briefen, aus anderen Zeugnissen, aus ihren Urteilen über Dichterisches geht unzweifelhaft hervor, daß ihr durchaus etwas Schöngeistiges anhaftete und menschlich-künstlerisch vielseitiges Verstehn ihr fehlte. Frau von Stein wollte Goethe nach ihrem Bilde und sehr bezeichnend ist eine Stelle aus späterer Zeit, die, wenn sie auch von einer Verbitterten stammt, doch innere, rückwirkende Wahrheit hat, die Stelle, wo sie sagt, daß Schiller neben Goethe wie ein „himmlischer Genius" aussah. Das Schillersche war dieser Seele immer verwandter als das Goethische.

Goethe aber liebte sie, er liebte sie gegen sich selbst, vielleicht ohne sich darüber klar zu werden, er fühlte ihre Macht und empfand sie in seinem genialischen Instinkt als dumpfe Gefahr. Und er rettete sich aus dieser Sphäre und ging auf die Suche nach seiner wahren Heimat. Und er schrieb aus Italien. „Übrigens habe ich glückliche Menschen kennen lernen, die es nur sind, weil sie ganz sind, auch der Geringste, wenn er ganz ist, kann glücklich und in seiner Art vollkommen sein, das will und muß ich nun auch erlangen."

Diese Stelle bezieht sich gewiß auf seine künstlerische Sendung, sie war ja natürlich auch ein Hauptmotiv für die Flucht aus den Weimarer höfischen Verhältnissen. Aber man kann sie auch ebenso gut mit auf seine Gesamtpersönlichkeit und auf die als Halbheit und Wirrnis seiner Natur empfundene Beziehung zu jener Frau auffassen.

Goethe rettete sich, aber er rettete sich unter Schmerzen. Er hing mit vielen Fasern noch an dieser Einen. Nicht nur Rücksicht, einer Verlassenen die Situation zu vergolden, diktiert ihm seine zärtlichen Briefe. Das Weh der Trennung, das Losreißen wirkt in ihm nach, und durch die Entfernung, durch die ausschließlich briefliche Expektoration der Gefühle geben sie sich reiner, intensiver, unbeeinträchtigt durch die kleinlichen Reibereien des Tages: „die weite Ferne hat weggeläutert", „so brennt und

leuchtet die schöne Flamme der Liebe, der Treue, des Andenkens wieder fröhlich in meinem Herzen." Und Goethe gab sich dem, was er an dieser Frau liebte und was ihm hier nicht durch Wirklichkeit und Gegenwart getrübt werden konnte, noch einmal ganz hin. „In der Entfernung bin ich dir mehr, als ich dir damals war."

Und bis zu einem ganz leidenschaftlichen Ausbruch steigert sich das: „Ach, liebe Lotte, du weißt nicht, welche Gewalt ich mir angetan habe und antue, und daß der Gedanke, dich nicht zu besitzen, mich doch im Grunde, ich mags nehmen und stellen und legen wie ich will, aufreibt und aufzehrt." Und er glaubt im Anfang wirklich an ein baldiges Wiedersehn und an ein neues Leben, in dem er gefestigter und bereicherter, Herr aller seiner Möglichkeiten, sich ihrer freuen kann: „sei guten Muts, so wirst du mich zu dir zurückbringen", und er müht sich ihr andeutend klar zu machen, was das ganze bedeutet: „ich habe nur eine Existenz, diese habe ich diesmal ganz gespielt und spiele sie noch. Komm ich leiblich und geistig davon, überwältigt meine Natur, mein Geist, mein Glück diese Krise, so ersetze ich dir tausendfältig, was zu ersetzen ist."

Aber immer stärker wird das neue Klima, wie ein Befreiter saugt er es in sich, alles Zurückgedrängte seines Wesens erwacht und öffnet tausendfältig glückselig Augen und Lippen, und die Vergangenheiten werden übertönt und die eine Seele, die der Frau in Weimar gehörte, wird stiller und stiller, und das wahrhaft Goethische geht jauchzend und leuchtend neu geboren auf:

Und dein Herz hat viel und groß Begehr
Was in der Welt für Freude wär.

Und er gibt sich in großer Betrachtung Italiens und Roms „wo in einem zusammensinkenden Staate, jeder für den Augenblick leben, jeder sich bereichern, jeder aus Trümmern sich wieder ein Häuschen bauen will und muß", neue Gesetze: „an sich allein zu denken, aus seinem Gemüt zu verbannen, was er solange für seine Pflicht gehalten und sich zu überzeugen: „daß der Mensch das Gute, das ihm widerfährt, wie einen glücklichen Raub da-

hinnehmen und sich weder um rechts noch links, vielweniger um das Glück und Unglück eines Ganzen kümmern soll."

Das „Ich" wird nun die Hauptsache, die Briefe schwelgen in der Leidenschaft des Schauens, des Lernens, des Wirkens, im Glauben an das Glück dieser Epoche und sie gipfeln in der Erkenntnis, daß er nichts anders ist als Künstler: „Ich spreche nicht aus, wie glücklich ich bin, daß ich da zu sehen anfange, wo ich zeitlebens nur getappt habe, so bin ich wenigstens ganzer geworden als ich war."

Goethe hat sich gefunden. Nun hören die Briefe auf. Italien hat ihn in jeder Beziehung neu gehäutet, geweckt und frei gemacht, und längst vorbei sind jene ersten Tage, da er an Frau von Stein schrieb, der Junokopf sei ihre einzige Rivalin.

Er genießt jetzt, leidenschaftsentbunden, heidnischantik heiteres Liebesglück ohne den schweren, dumpfen Ballast nordischer Gedanken und dem verstehenden Genossen der Jugend, dem Herzog, schreibt er behaglich, voll lächelnden Kontentements: „Sie schreiben so überzeugend, daß man ein cevello tosto sein müßte, um nicht in den süßen Blumengarten gelockt zu werden. Es scheint, daß Ihre guten Gedanken unterm 22. Januar unmittelbar nach Rom gewirkt haben, denn ich könnte schon von einigen anmutigen Spaziergängen erzählen. So viel ist gewiß und haben Sie, als ein Doctor longe experientissimus vollkommen Recht, daß eine dergleichen mäßige Bewegung das Gemüt erfrischt und den Körper in ein köstliches Gleichgewicht bringt. Wie ich solches in meinem Leben mehr als einmal erfahren, dagegen auch die Unbequemlichkeit gespürt habe, wenn ich mich von dem breiten Wege auf den engen Pfad der Enthaltsamkeit und Sicherheit einleiten wollte".

Aus dieser Welt voll Licht, Lächeln und Kunst riß sich Goethe 1788 los, und die Trennung von dieser Heimat war schwerer als jene Trennung zwei Jahre vorher und auf der ganzen Rückreise begleitet ihn „der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezogen wird". Das Wiedersehen in Weimar ist, wie ein Wiedersehen zwischen Entfremdeten, die sich einst nahe waren,

nur sein kann, voll Peinlichkeit. Sie empfindlich, gealtert, — sie ist nun 46 Jahre, — gekränkt, Rechenschaft fordernd; er überreizt durch jähen Übergang, sich nicht in der Enge zurechtfindend, bedrückt von dem trüben Himmel, der alle Farben verschlingt. Zuerst Versuche, sich ineinander zu finden, seine Bitte mit ihm Nachsicht zu haben, sein Eingeständnis, daß er immer ihr Schuldner bleibt; aber die Sehne ist straff gespannt, der Unmut lauert, loszubrechen, da tritt Christine auf den Plan; Goethe ist fest gesonnen, ein Leben nach seiner Façon zu führen und Bevormundung, Kontrolle nicht zu dulden und was vor zwei Jahren nicht kam, kommt jetzt plötzlich, der Bruch. Frau von Stein beantwortet weder den heftigen Abrechnungsbrief noch den einlenkenderen, der eine Freundschaftsbrücke bauen will.

Ohne Schmerz und Groll, in der Sicherheit selbstgewählten und selbstbefestigten Lebens geht Goethe in seine neue Weimarer Existenz über. Von Frau von Stein aber laufen bittere und gehässige Worte über den „abgeschiedenen Freund, der seinen Schutzgeist beleidigt", in der Stadt um, auch fehlt es an Verunglimpfungen des „dicken Geheimrat" und seines Hausstandes nicht; und wie sie über das „unschickliche Betragen der Frauen im Wilhelm Meister", über den „Betrüger Fernando" spricht, ist, selbst wenn man das Persönliche in diesem Urteil einer gekränkten, enttäuschten Frau verstehend abzieht, doch immerhin ein charakteristisches Zeichen, wie wenig nah ihre menschliche und ästhetische Erkenntnis dem früheren Freund im letzten Grund gestanden haben muß. Sie wünschte, daß ihr die Dichtung das Gute und Schöne fein geschmückt aufbaue; der höheren Humanität, die in die Tiefen der Menschlichkeit hinab sich neigt gleich dem Gott der Bajadere, um durch Inferno und Purgatorio aufwärts zu steigen, stand sie fern. Sie vermochte nicht zu dem großen Einheits- und Zusammenhangsgefühl zu gelangen und stieß sich engherzig an den Einzelstationen, die sie isoliert betrachtete und auf ihren ethischen Situationswert prüfte. Das war eben das „Schöngeistige" an ihr.

Und doch schlingen nach Jahren sich Fäden zwischen den Getrennten. Und es ist nachdenksam und bedeutungsvoll im Sinne

der Wiederkehr und allerneuernden Werdens, daß sich die Entfremdeten in ihren Kindern finden. Goethe zwar hatte seinen alten Pflegling und Telemach Fritz von Stein nie vergessen. Jetzt — es ist das Jahr 1794 — drückt aber seine Mutter auch darüber ihre Freude aus, „daß Ihnen Ihr altes Kind immer treu bleibt.“ Wesentlicher jedoch ist die aufkeimende Neigung der Frau von Stein für Goethes und der geschmähten Christine kleinen Sohn August. Sie läßt ihn zu sich kommen und schreibt an Goethe: „er tut meinen Augen und meinem Herzen wohl“. „Sie müssens meinem Herzen eigentlich sehr natürlich finden, daß ich Ihr Kind lieb haben muß.“

Zwischen den Zeilen zitterts hier wie Wiederhall lang verwehter Töne. Und Goethe schreibt ihr zurück, dankbar-respektvoll äußerlich, aber innerlich klingend voll tiefen Sinnens über weite Räume: „Erlauben Sie auch ferner meinem armen Jungen, daß er sich Ihrer Gegenwart erfreuen und sich an Ihrem Anblick bilden dürfe. Ich kann nicht ohne Rührung daran denken, daß Sie ihm so wohl wollen.“

So gehen die Jahre und man versucht, in „Wertschätzung und Freundschaft“ die Reste einstigen Empfindens zu sammeln. Goethe ist hier immer der Chevalereske, während bei ihr lange, lange das ein schweres Hemmnis ist, worüber keine Frau hinweg kann. Endlich überbrückt die Heirat das auch und Frau von Stein ist zum Verkehr mit Christine bereit, „da er das Kreatürchen so sehr liebt.“

„Aber“, schreibt sie an ihren Sohn Fritz, „ein eigentlicher offener, herzlicher Umgang will mir mit diesem Freund nicht wieder werden, so gut ich ihm auch bin.“ Auch an Ärgernissen, Empfindlichkeiten, Mißverständnissen mangelt es diesem schwierigen Verkehr nicht.

Und weiter geht die Zeit über sie hin. Goethe ist in der Mitte der Sechzig und Frau von Stein hat die Siebzig bereits überschritten. Die beiden Alten sind voll greisenhafter, etwas steifer Anmut zu einander und grüßen sich in Zierlichkeit, und sie schreibt an ihn westöstlich: „Wäre mein Vogel schon so gelehrig, ich schickte ihn, mir Nachricht zu holen.“

Tiefer stimmend aber, als solch spätes Tändeln ist jene Situation, da Goethe unter seinen Papieren kramt, die Briefe aus Italien sichtet, die er sich zurückgeben ließ und aus ihnen ein „uralt Blättchen" ausliest und es Zelter als Freundschaftsstück sendet, es ist jener Brief, in dem der Achtunddreißigjährige aus Palermo schrieb: „So brennt und leuchtet die schöne Flamme der Liebe, der Treue, des Andenkens wieder fröhlich in meinem Herzen." Der Neunundsechzigjährige setzt jetzt hinzu: „Es ist ein hübsches Wort auf dem Wendepunkt des ganzen Abenteuers und gibt einen Dämmerschein vorwärts und rückwärts. Ich gönne es Dir. Bewahre es fromm. Was man doch artig ist, wenn wir jung sind."

So ruhevoll überschauend sah Goethe auf die eigenen Wanderstrecken und was gewesen, schien ihm nur noch ein Schauspiel künstlerischer und philosophischer Betrachtung, von allem eng persönlich Gefühlvollen losgelöst, in der schmerzlosen Klarheit der Erkenntnis. Ihm war die Gabe geworden, von der Multatuli spricht: „sein Fühlen zum Denken zu machen und Verstand zu schöpfen aus dem Brunnen des Herzens."

Frau von Stein aber lebt in der Dämmerung, sie sitzt unter ihren Orangenbäumen und „spaziert in ihrem vergangenen Leben herum" und als einmal von der Redoute die Masken ihr ins Haus fallen zu Szenen wunderlichen Mummenschanzes, da erscheint ihr ihr ganzes Sein, Vergangenes und Gegenwärtiges, wie ein Traumleben.

Novalis in neuer Spiegelung.

„Jeder treue Sucher findet bei Novalis" ...

Aus solchem Gefühl ist eine neue Ausgabe der Werke des Romantikers erwachsen, die im Text höchste Treue des Wortes und tiefstes Mitschwingen mit der inneren Welt in dem begleitenden Lebensbilde bietet.

Ernst Heilborn hat diesen Novalis sich neu aus den Handschriften erobert und ihn erlebt. Er, der eben in einer Novelle voll feiner sicherer Prägung den Typus einer im klaren, kühlen Lichte stehenden Gegenwartsgestalt gezeichnet, tauchte nun an der Hand des zarten todesgeweihten Jünglings in die Ahnungen und Dämmerungen der Romantik und spiegelt sie im clair obscur uns wieder.

Von jener Novelle „Kleefeld" zum Novalis, das ist nicht Gegensatzbewegung und Widerspruch, sondern in diesem Reigen erklingen all die gemischten Akkorde, die modernes Fühlen so reich und vielfältig spielend machen. Wir wollen keine Einseitigkeiten und Ausschließlichkeiten mehr, wir wollen empfängnisfroh an allem teilhaben. Wir verehren die Wirklichkeit des Alltags in allen seinen Erscheinungen, wir verstehen gut, was es Fontane gab, in einen Blumenladen oder ein Sargmagazin auf der Potsdamerstraße hineinzugucken; wir haben ein starkes künstlerisches Vergnügen an jedem Menschen und jeder Sache, die charakteristisch geraten ist, die den Stil ihrer Art gelungen ausspricht, sei auch ihre Qualität nach Schöngeistermeinung so „unpoetisch" wie möglich. Aber ein beschränkt pedantischer Positivismus in der Kunst erscheint darum noch nicht als höchstes. Wir haben die Augen offen für das Leben, das uns umgibt; aber wir schließen sie auch gern und lauschen den Stimmen, die uns locken „komm, folge mir ins dunkle Reich hinab". Und gerade der Wirklichkeitssinn, verfeinerter und vertiefter angewandt, ist's, der uns von den trügerischen Szenen der Außenwelt zu der Innenwelt führt, der einzigen Sphäre, in der das Geheimnis Ereignis werden kann, in der es Gruppen aus dem Tartarus, elysäische Gefilde,

Dämonien, höllische und himmlische Mysterien gibt und die einzige Möglichkeit eines Glücks.

So hat es Heilborns menschliches Verstehen und seine Freude an der charakteristischen Erscheinung der Wirklichkeit gereizt, in minutiöser Beleuchtung aller Eckchen und Winkelchen ein lebendiges Bild von dem äußerlich so repräsentativen, und innerlich so karg bedachten Mitmenschen Kleefeld zu zeichnen, mit sorgfältiger Betonung aller Requisiten des äußeren Lebens. Als er aber dieses Bild des Mannes in objektivierten Umrissen vor sich sah, der kein inneres Eigentum, kein Zu-Hause hat, weil er immer nur in der Meinung der anderen und in der festschablonierten Begriffswelt seines staatlichen Berufes sein Scheinleben geführt, da schüttelte er dem armen Freund zum Abschied die Hand. Der hatte ihm nun nichts mehr zu sagen. Er aber ging in seine stille Stube, schloß die Türen und Fenster zu, daß das Lärmen der Straßenbahn nur wie von weitem, ein fernes Echo der Außenwelt klang. Auf dem altmodischen Cylinderbureau — Kleefeld hatte gewiß einen Diplomatenschreibtisch — lag eine alte Handschrift mit vergilbten Rändern und schnörkligen Zügen, das Tagebuch des Novalis, die tiefen Traumgedichte eines Wesens, dessen äußeres Leben eng begrenzt und klein war, dessen inneres Leben durch alle Höhen und Tiefen, durch unsichtbare Königreiche, durch starrende Infernogrotten und am Ende in den ewigen Frieden leitet.

„In den Stimmungen, die Novalis rief und die uns wieder locken", sagt Heilborn an der Pforte, „regt sich ein sonntägliches Etwas in der Seele, das zu Recht besteht. Auch will es mich dünken, als hätte Novalis eine Sendung an unsere Zeit. Ein Mahner zur Selbsteinkehr ersteht er wieder. Und wenn ich hier sein Bild zu zeichnen suche, tue ich es in dem Sinn seiner eigenen Worte:

Wo gehen wir denn hin?
Immer nach Hause."

* * *

Es war für Heilborn undenkbar, sich seinen Novalis aus fremden Händen reichen zu lassen, aus sekundären Quellen zu schöpfen. Es wurde ihm unabweisbar, auf die Handschriften selbst zurückzugehen. Da öffnete sich ein weites Feld. Und wir erleben das Schauspiel, daß Einer aus Stimmungs- und Stilgefühl zum peinlich textkritischen Philologen wird. Der Weg zu dem Tempel zu Sais ward für den Herausgeber mit Lesarten gepflastert. Tieck, der erste Editor, hatte textliche Änderungen vorgenommen, die Fragmente nach Gutdünken geordnet, manches ausgeschieden. Heilborn wollte seinen Novalis in ursprünglicher Gestalt. Sollte ihm der Garten Freude bringen, so mußte alles Fremde ausgerodet werden. So stellt er den Wortlaut nach den Manuskripten her, er gibt die Hymnen an die Nacht in der ersten rhythmischen Gestalt. Er macht den sehr interessanten Versuch einer chronologischen Ordnung der Fragmente. Diese selbst, die früher in der Art einer Lichtstrahlenauslese geboten wurden, sprechen nun mit der momentanen Wirkung unmittelbaren Entstehens zu uns. Um viele Einfälle, aus dem Schacht der Handschriften gehoben, sind sie bereichert worden, und feiner psychologischer Takt hat eine Anzahl von ihnen ohne jede Auslassung mit allen eingestreuten Notizen und Einfällen abgedruckt. So eröffnet sich ein Blick in den Gedankenorganismus des Novalis, wir sehen das Hinüber- und Herüberschießen der Fäden und folgen gespannt und gefesselt diesen locker gaukelnden frei vagierenden Ideenassoziationen, die ein Mensch in sich spielen läßt zum Schauspiel seines Geistes, ohne an die Öffentlichkeit zu denken.

Und wie Heilborn für seine Novalisstimmung das reine unverfälschte Wort und nicht die mittelbare Überlieferung suchte, so suchte er auch den wirklich leibhaftigen Novalis sich darzustellen, nicht das von der Tradition in immer höhere reinere Zellen geführte seraphische Seelenbild, sondern auch die irdische Hülle und den Erdenrest.

So gab er das Tagebuch ganz, das bisher nur im Auszuge bekannt war, und das nun aufschlußreich wird dafür, wie aus oft nur allzu menschlichem Stoff des Novalis schöpferische Gefühlskraft sich ihre Flügel bildete.

Um die Atmospäre dieses Lebens zu erfassen, kehrte Heilborn in den Stammsitz der Hardenbergs ein, in Ober-Wiederstedt. Dunkel und wehrhaft steigt es in seiner Schilderung auf, ein alter Klosterbau mit weinumrankten Bogenfenstern. Vor dem Schloß ein Park, ernst und blumenlos. Durch einen Laubengang hochstämmiger Bäume führt der Weg an einem Weiher vorbei zum Haus. Eine niedere Pforte öffnet sich auf lange hallende Gänge, breite Treppen und weite Gemächer. Im Erdgeschoß feuchte und düstere Zimmer, in ihnen lichtabgesperrt, ein bruſtschwaches absterbendes Geschlecht. Das Bett, in dem Novalis geboren ward, alkovenartig in die Wand gemauert über hohen steilen Stufen. Eine Schloß- und Parkszenerie wie für ein Schicksalsnotturno Maeterlincks, für Pelleas und Melisande, für den Tod des Tintagiles. . . .

* * *

Aus diesem Boden voll Einsamkeit und Sage, phantasieerregenden Schauers, religiöser Stimmung, läßt Heilborn die Jugend des Novalis aufgehen; er führt ihn dann nach den Knabenjahren in Weißenfels und Eisleben, nach Jena und Leipzig, wo er (es ist das Jahr 1791) als ein Bereiter und Berufener dem Bann der romantischen Ideen sich überläßt und nun die ganze Stimmungswelt seiner Generation in sich erlebt. Diese Stimmungswelt voll Zersetzung, Selbstbespiegelung, Unendlichkeitssehnsucht, Gefühlskultus, Orgien der Phantasien ist oft gezeichnet worden und gut hatte schon der Norweger Bing die Gestalt des Novalis, wie sie von all diesen Wellen umspielt wird, geschildert. Heilborn faßt nur noch komprimierter zusammen, wie all die Strömungen der Zeit in Novalis münden, von seiner fruchtbaren Empfänglichkeit aufgesogen werden, wie sie alle in ihm sogleich ihre Komplementärfarben finden und wie er, eine lebendige Synthese, das Fühlen seiner Epoche in Reinkultur verkörpert. So ist er die reine Emanation und Fleischwerdung der Romantik — Novalis der Romantiker.

Aber fruchtbarer als die literarhistorische Betrachtung wird

die menschlich-persönliche. Sie findet ihr Objekt an Novalis dem Liebenden.

Und hier hat Heilborn manches Neue zu sagen.

Das Bild der Braut und Muse des Novalis, Sophiens von Kühn, des dreizehnjährigen Kindes, das wie ein Engel aus Fiesole durch die Literaturgeschichte ging, wandelt sich und wird durchaus vermenschlicht.

Ein Brief des Vaters dieser Sophie, der nicht druckbar ist, und die vorher unveröffentlichten Stellen des Tagebuches verändern durchaus den früheren Eindruck. Die Idylle in dem gelben Schloß von Grüningen bekommt sehr derbe körperliche Farben. Diese Familie hatte, das verraten die Briefe, ein ganz niedriges Bildungsniveau und fast nur äußerliche Interessen. Es ging frei und ungeniert dort zu. Novalis notiert sich in einer selbstquälerisch peinlich angelegten Charakteristik seiner Braut, die die Trümmer ihres Wesens zu sammeln scheint: „ihr Gesicht bei Zoten" und an seinen Bruder schreibt er: „du mußt dir Grüningen nicht zur fixen Idee machen. Anthropomorphisiere dir diese Idee mehr. Es sollte mir für dich und Grüningen leid tun, wenn einst ein plötzlicher Übergang erfolgen sollte, und diesem ist der leidenschaftliche Verehrer von feinem Gefühl leicht ausgesetzt. —

Die Leute liebe ich, wie mich und Euch, aber es sind Menschen und bei einem so langen Aufenthalt daselbst, wie ich gemacht habe, würde dir der schmutzigere Revers gewiß nicht entgehen."

Derbe Lebenslust herrscht in Grüningen, eine satte Eß- und Trinkfröhlichkeit, gewürzt mit Jäger- und Soldatenwitzen, zu denen die Damen verstohlen kichern. Die Stimmung von Frauendienst, Minnesang, Liebeshof, die die Tradition um Sophie und ihr Elternhaus breitete, muß vor dieser Wahrheit sich verflüchtigen.

Und Sophie selbst war, ihr Kalender zeigt das, innerlich arm, oberflächlich, ungebildet. Von ihrem Wesen mag vielleicht die Ahnung seelischen Reizes in gewisser Beleuchtung, in manchem Moment des Schweigens illusionistisch ausgegangen sein, die

sichtbaren, hörbaren Zeichen ihres Wesens waren aber Menschlichkeiten mäßiger Art.

Solch geistig regen Inhalt haben ihre Tage nach ihrer eigenen unorthographischen Rechenschaft: „7. Jannar 1795: heude früh ritt Hardenberg noch wieder ford es bassirde heude weider nichts. 8. hente waren wir wieder allein und es viel auch nichts weider vor. 9. Heude waren wir wieder allein und es viel auch wieder nichts vor."

Und solche Liebesbriefe bekommt Novalis von ihr: „Nu, wie sind Sie denn nach Haus gekommen lieber Hardenberg doch recht wohl und fietehl? Nun muß ich Sie nur mein Leid klagen, stellen Sie sich nur mal vor, wie Sie mier die Hare gaben so wickelde ich sie sauber in ein Papiergen ein und legde sie auf Hansen seinen Tisch. Den andern Dag wollde ich sie wegnehmen, da waren weder Hare noch Papiergen zu sehn nun bittet nochmals sich schären zu lassen nähmlich den Kopf — Sophie von Kühn." Oder ein andermal: „Husten und Schnuden habe ich aber offenen leibes bin ich doch noch auch denke ich wenn es mir einfällt an Sie — Sophie."

In der neueren Literaturgeschichte macht sich jetzt eine lebhafte Gegenbewegung gegen die Heroenverehrung merklich, das Naturalia non sunt turpia gilt als Leitwort und je menschlicher, je besser. Dies an sich gesunde ehrliche Wirklichkeitsstreben hat groteske Auswüchse gezeitigt. Literarische Kriminalisten haben unter den Spirituspräparaten öffentlicher Kliniken nach illegitimen Nachkommenschaftsfragmenten großer Dichter gesucht und mit fanatischem Spürsinn hat man nach diskreten Krankheiten bei ihnen recherchiert.

Mit solchem Literaturdetektivismus und solchem Nivellierungssport hat nun — das muß auf das entschiedenste betont werden — diese Heilbornsche Anthropomorphisierung der Sophialegende nicht das mindeste zu tun.

Er zeigt die brutale irdische Wirklichkeit nicht, weil ihm das naturalistische Alltagsbild lieber ist als das schöne Märchen auf Goldgrund. Diese Enthüllung ist ihm überhaupt nicht Selbstzweck, sie wird ihm zur Folie, um darauf die Eigenart des No-

valiswesens aufschlußreich und wirksam zu entwickeln. Und diese Eigenart besteht in einer fruchtbar zeugenden, schöpfungsmächtigen Innerlichkeit, einer Innenwelt, die selbstherrlich besteht und die die ganze Außenwelt ihrem Dienst sich umprägt, die niederen Stoffe für ihren eigenen Gebrauch in Gold umsetzt, die alle Dinge des Lebens nicht so nimmt, wie sie gegeben sind, sondern so, wie sie sie brauchen kann. Er metamorphosiert sich alles so, daß es ihm organische Nahrung wird. Und wenn Circe die Heroen in Schweine verzaubert, so ist sein Zauberspiel ein umgekehrtes.

Also ein Illusionist!

Ja, aber nicht der arme Narr und Selbstbetrüger mit der rosenroten Brille, den wir im Leben belächeln und der uns wegen seiner unverwüstlichen Fähigkeit, Luftschlösser zu bauen, intellektuell beschränkt erscheint.

Des Novalis Imaginationskraft ging nicht auf Kosten des Verstandes. Er konnte so scharf denken und die Dinge so konkret ins Auge fassen wie einer, und er tat es auch, wenn es nötig war. Seine Notizen und seine Bemerkungen über Grüningen zeigen das. Solche Anschauung erschien ihm aber als nur eine Seite des Lebens, gewiß notwendig und nicht zu entbehren, wie die physischen Funktionen der Existenz. Wesentlicher aber war ihm: neben dieser zufälligen Welt, in die wir hineingeworfen werden, eine andere zu entdecken, in der wir Schöpfer und Geschöpf zugleich sind, eine seelische Vorstellungswelt voll tönender Phantasien, alle Fernen überspannender Schwungkraft, voll göttlicher Allheit.

Von der Macht des Gemüts, die Keime dieser Welt in sich zu finden, sie zu nähren, zu züchten zu üppigem Wachstum, bis die Wunderwildnis berauschend blüht, davon sprechen Leben und Werk des Novalis.

Das ist eine rein geistige Spielart des „Paradis artificiel“, das Baudelaire im Haschisch suchte. Novalis brauchte so physische Stimulantien nicht, er trug, wie Baudelaire sagen würde, „en lui sa dose d'opium naturel, le moyen de multiplication de l'individualité“.

Die Gefühlsimagination der Herrenhuter Lehre, in der er aufwuchs, Fichtes Subjektivismus, der nichts außer dem Ich anerkennt, seine eigene sinnliche Einbildungskraft, verschmolzen zu einer dreiköpfigen fruchtbar schaffenden Göttin. Ihren Mysterien weiht er sich ganz. Er ist aber nicht nur Genießer dieser Stimmung, er ist auch ein logischer Analysierer, der die Konstitution und die Gesetze seines Eleusis folgerichtig entwickelt. Den „magischen Idealisten" nennt Novalis einen zur Schöpfung solch neuer Welt Potenten. Er lehrt die Kunst, unseren Willen zu realisieren. „In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und die Zukunft."

Er spricht von den Stunden, „wo man gleichsam in allen Gegenständen, die man betrachtet, steckt und die unendlichen, unbegreiflichen, gleichzeitigen Empfindungen eines zusammenstimmenden Pluralis hat", was übrigens wieder ganz der Baudelaireschen „multiplication de l'individualité" entspricht.

Er zeigt das Ziel, mit Pflanzen, Blumen und Sternen zu reden und mit den Augen einer Dryade eine Landschaft anzusehen.

„In ein Gedicht grandioser Einheit wandelt Novalis das Universum", in seinen Fragmenten. Und in seinem Heinrich von Ofterdingen ist tiefsinniges Variationsspiel wirksam. Dessen Sinn ist, daß das Gemüt die Wege zeichnet, die dann die Wirklichkeit beschreiten muß, „Schicksal und Gemüt sind Namen eines Begriffes".

An den Evangelisten Johannes in Albrecht Dürers Bilde erinnerte Novalis Erscheinung seine Freunde. Und an das Johannisevangelium vom weltzeugenden Logos, „in ihm war das Leben", „alle Dinge sind durch dasselbe gemacht", erinnert sein magischer Idealismus.

Und hier wölbt sich auch die Brücke von der alten Romantik zur modernen.

Die „Blätter für die Kunst" und ihr Kreis betonen das Schöpferische der Vorstellungskraft, die künstlerischer schafft als die physische Natur und eine reichere Welt zu errichten fähig ist, als die, in der unsere leibliche Existenz wurzelt. Und die

gleichen Beflügelungsmotive finden wir hier wie dort. Des Novalis Sehnsucht lieh sich im Ofterdingen Vergangenheitsvorstellungen, Stimmungen des Mittelalters, nicht um getreues historisches Kolorit zu erzielen, sondern weil die Dämmerungsferne verschollener Zeit seine Phantasie in Schwingung brachte. Im gleichen Sinne heißt es von Stefan Georges Gedichten: „Es steht wohl an, vorauszuschicken, daß in diesen Werken nirgends das Bild eines geschichtlichen oder Entwicklungsabschnittes entworfen werden soll: sie enthalten die Spiegelungen einer Seele, die vorübergehend in andere Zeiten und Örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat."

Welche Rolle spielte nun Sophie auf dieser Bühne des „magischen Idealisten".

Man kann sich gut denken, wie er für ihr irdisches Wesen und seine intelligibele Vorstellung von ihr die Einheit fand. Er mochte sie wohl ansehen, wie eine verzauberte Prinzessin, deren Geist schläft, und sich als den Berufenen, sie zu wecken und höher zu führen.

An Don Quixote und Dulcinea darf man aber dabei nicht spöttisch sich erinnern.

Denn Novalis wurde nicht von seinen Ideen besessen, sondern er besaß sie und kommandierte sie. Und weiter hatte Sophie etwas, was sie trotz ihrer Briefe, trotz ihrer geistigen Armut, aus der alltäglichen Sphäre hob. Was sie sprach, war alltäglich und banal, doch von ihrem Wesen ging unsichtbare Tragik aus. Sie war gezeichnet, die Schwindsucht zehrte an ihr, sie ging den Weg des Todes. Novalis, der eine so feine Witterung für alle Gefühlsraffinements hatte, fand vielleicht unbewußt darin eine künstlerisch-tragische Erregung, in dieser Mischung simpler Alltäglichkeit in einem Wesen mit einem Schicksalszug, einem Verhängnis, das dies Wesen erhöht und heraushebt. Und man denkt an die Maeterlinckworte über die Alltagstragik im „Intérieur", die ganz zu Sophie stimmen: „Alle sind sie so . . . Sie sagen ganz alltägliche Dinge; und niemand merkt ihnen etwas an . . . Man lebt monatelang an der Seite eines Menschen, der nicht mehr dieser Welt angehört . . . Sie gleichen unbeweglichen

Puppen, und in ihren Seelen spielt doch so viel. Sie wissen selbst nicht, was sie sind.“ Und dann heißt es weiter von dem toten Mädchen: „Sie hätte auch so weiter gelebt, wie die anderen leben. Sie hätte bis zu ihrem Tode gesagt: Heute Mittag wird es regnen, oder wir wollen frühstücken, oder wir sind dreizehn am Tisch, oder die Früchte sind noch nicht reif.“

Das jähe Schicksal hat sie gesteigert und gekrönt mit dem Schleierkranz des Geheimnisses. „Gestern Abend war sie noch da, bei der Lampe, wie ihre Schwestern. Man würde sie nicht so anblicken, wie man sie anblicken muß, wenn nicht so etwas geschehen wäre. Mir ist's, als sähe ich sie heut zum ersten Male. Man muß dem Alltagsleben etwas hinzufügen, um es begreifen zu können.“

Und folgerichtig erfüllt und vollendet sich Sophiens Bild dem Novalis erst, als ihr Körper dahingeschwunden.

* * *

Das physische Leben hat keine restlosen Gleichungen, reinliche Scheidungen und Abgrenzungen, es ist alles Mischung, Übergang, Zwischenstadium. So hat Novalis der Mensch natürlich an sich nicht glatt erreichen können, was Novalis der Romantiker und Dichter so unumschränkt dekretierte. Sein Leben wurde ein Ringen um sein höheres Ich. Er stand zwischen den Welten, der natürlichen und der intelligibelen.

Sein Tagebuch gibt darüber rückhaltlose, niemals sich selbst schonende Aufschlüsse. Novalis hatte, was Baudelaire an E. Th. A. Hoffmann bewundert, die Fähigkeit vollendet ausgebildet „de construire son baromètre spirituel“.

Ein Gefühlskontobuch ist es, peinlich-pedantisch geführt, in dem der „magische Idealismus“, die Schöpferfähigkeit „bestimmte Stimmungen nach Willkür zu erregen“, häufig schlechtere Abschlüsse machen, als die zu überwindenden unerbittlichen Forderungen seines physischen Menschen.

Der „Entschluß“ spielt in diesen Blättern eine große Rolle. Es ist der Entschluß, — die letzte Konsequenz jenes „magischen

Idealismus" — durch intensive Willensbestrebung die Funktionen seines Körpers zu besiegen, durch einen Willensakt ohne äußere Gewalt sich zu töten, wie später die Kleistsche Penthesilea, um Sophien zu folgen.

Und hier ist es nun freilich nicht ohne Tragikomik, wie in dem Eleusis seiner Vorstellung nur zu häufig die heftigsten Revolten seines leiblichen Menschen ausbrechen, die durchaus nicht immer siegreich von den himmlischen Heerscharen seines Seelenreiches zurückgeschlagen werden. Oft ist er entsetzt über seine „Lauheit", über seine „Alltagsstimmung", er ist verzweifelt, daß er „so wenig in der Höhe bleiben kann".

Bänglich wird konstatiert, daß der „Entschluß" schwankender und ferner gewesen sei. „So fest er zu seyn scheint, so macht mich das zuweilen argwöhnisch, daß er in unerreichbarer Ferne vor mir liegt und mir so fremd vorkömmt." Er errichtet sich eine Warnungstafel: „Übernimm Dich nicht, sey mäßig, überlaß Dich nicht zu sehr Deinem Hang zu vexieren und zu belustigen."

Schlimme und beschämende Streiche spielen ihm materielle Neigungen, ein Hang zum starken Essen: „Zuviel gegessen hab ich heut wieder. Oh, ohne Sitten werd ich meines besseren Selbst nicht gewiß." Und noch quälender seine brennende Sinnlichkeit, die krankhaft wollüstige Empfindsamkeit des Schwindsüchtigen. Auf gefährliche Phantasieausschweifungen deuten die Stellen: „ein wenig weit die Lüsternheit getrieben", „lüsterne Phantasie des Morgens", „überließ mich gänzlich der Lüsternheit".

Diese Mischung religiös-mystischer Ideen, Abtötungsvorstellungen, Unendlichkeitssehnsucht mit den Versuchungen überreizter Sinnlichkeit entspricht völlig den Mischungen in der Gefühlswelt christlicher Mystiker und Heiliger. Man kann an den heiligen Antonius denken, dann aber vor allem an die brünstigen Ekstasen der Katharina von Siena und der ihr verwandten Seelen. Gleich ist die Einbildungskraft derer und die des Novalis, und gleiche süchtige betäubende Passionsblumen blühen aus diesem Boden auf: Todeswollust, Aufgehen in die Gottheit sinnlich dargestellt durch die Vereinigung mit der Geliebten, Märtyrerstimulanz, Flagellantenphantasien, erotische Auffassung der Krankheit als

Mittlerin zwischen den getrennten Liebenden, perverse Blut- und Fleischmystik in der Auslegung des Abendmahls, die im sinnlichsten Sinne fleischliche Mischung symbolisieren soll, und die in der Hymne und in der Stelle vom „Appetit nach Menschenfleisch" bis zu sadistischen Visionen gesteigert wird.

Wie sehr Novalis zu sinnlich-grüblerischem Spintisieren neigte, verrät auch seine krampfig überreizte Betrachtung der Laokoongruppe: „Wollust dieser Gruppe. Ein unmoralisches Kunstwerk. Die Schlange ein sinnliches Gift. Schlangen müssen nicht fressen, nur stechen, Gift einflößen und saugen, nur töten und Leben saugen". Er spricht vom Moment, „wo der höchste Schmerz in Rausch übergeht, und notiert gleichsam als Pendant: „Zwei Satyrs, die drei Nymphen fassen."

Die gleiche erotische Assoziation hat vor der konvulsivischen Gruppe später Heine gehabt, nur daß sein leichterer Sinn aus ihr keck und verwegen eine pikant spielende Pointe sich holte:

Du sollst mich liebend umschließen
Geliebtes schönes Weib!
Umschling mich mit Händen und Füßen
Und mit dem geschmeidigen Leib.

Gewaltig hat umfangen
Umwunden, umschlungen schon
Die allerschönste der Schlangen
Den glücklichsten Laokoon.

Auf diese Wege im Leben des Novalis, mit Schierling bewachsen und schillernden Sumpfblüten, wirft die Betrachtung Heilborns nicht ihre schärfsten Blicke. Vielleicht aus Rücksicht auf die Ökonomie seines Bildes hat er alle lockenden Exkurse über diese Pathologien und ihre Parallelen vermieden. Nur die Einleitung weist andeutend auf Lamartine, Balzac, Verlaine. Oder, was viel wahrscheinlicher ist, seiner Persönlichkeitsstimmung, aus der ja doch diese ganze Novalissendung ihm gekommen ist, waren diese Wege, wenn er sie auch verstand, doch die fremdesten der Strecke.

Jeder treue Sucher findet bei Novalis.

Und er suchte und fand vor allem den Novalis, der zum ewigen Frieden pilgert, das Kind der Andacht und der Sehnsucht, die müde Seele, die verwundet durch die Außenwelt und durch die stechenden Dornen der Quälgeister seines Inneren, sich flüchtete. Er flüchtet in die Sammlung und Stille altdeutschen Lebens im Ofterdingen.

Er flüchtet in die herzlich innige Einfalt kindlichen Glaubens in seinen Marienliedern. Er gibt sich einer Landschaft hin, mit der er durch seine schöpferische Imagination ganz verschmilzt, so daß sie ihm ein seelisches Erlebnis wird. Wie es im Ofterdingen heißt: „Jene Fernen sind mir so nah, und die reiche Landschaft ist mir wie eine innere Fantasie“, und wie jenes einfach tiefe Wort es ausspricht: „In Heinrichs Gemüt spiegelt sich das Märchen des Abends.“

Und am Ende wird auch ihm alles Vergängliche nur ein Gleichnis, die Welt ein Traum, der Traum die Welt; und wie weiche dunkle Schlummerfittiche hüllt es ihn und uns ein:

„Wo gehen wir denn hin?“
„Immer nach Hause.“

Grabbe-Grotesken.

I.

„Das ruhelose, unglückselige
Zwischenreichsvolk" . . .
Wilhelm Raabe.

Der nachdenkliche und liebevolle Betrachter verworrener und verfahrener Menschlichkeiten, Wilhelm Raabe, zeichnet in seinem „Sommerferienheft" „Pfisters Mühle" die schwankende Gestalt eines Großmannsdichters, ein zerronnenes Leben mit Pathos-Geberden und rettungsloser Verkommenheit, traurig-lächerlich in der Königsdramen-Pose und der schäbigen Hülle. Verelendet und verkommen starrt es uns an — und doch leuchtet es manchmal über der hohen mächtigen Stirn, die abenteuerlich verirrt über dem verfallenen Trinkerantlitz thront, wie ein Blitzen ferner großer Vorstellung, aber die zitternden Hände greifen vergebens danach. Und kläglich sinkt alles wieder in Nacht und Nebel: „ruheloses, unglückseliges Zwischenreichsvolk . . ." Das Bild Grabbes steigt bei dieser Vorstellung auf, wie es Immermann überliefert: „eine Stirn, hoch, oval, gewölbt, wie ich sie nur in Shakespeares Bildnis von ähnlicher Pracht gesehen habe, darunter große, geisterhaft weite Augenhöhlen und Augen von tiefer, seelenvoller Bläue, eine zierlich gebildete Nase. Bis dahin — das dünne fahle Haar, welches nur einzelne Stellen des Schädels spärlich bedeckte, abgerechnet — alles schön. Und von da hinunter alles häßlich, verworren, ungereimt. Ein schlaffer Mund, verdrossen über dem Kinn hängend, das Kinn kaum vom Halse sich lösend, der ganze untere Teil des Gesichtes überhaupt so scheu zurückkriechend, wie der obere sich frei und stolz vorbaute." . . .

Im Äußeren schon als geflickte Halbnatur gezeichnet, in grausamer Laune gemischt aus Höchstem und Niedrigstem, aus Genie und Groteske, aus Seherträumen und verzerrtem Fratzenwesen, aus Heroentum und niedrig versumpfter Alltäglichkeit — so steht Grabbe in ungewissem Zwielicht vor uns. Und in dem allen noch ein komödiantischer Zug, die Attribute des Heldenakteurs,

der sich und die anderen betrügen möchte und sich an den eigenen Rodomontaden berauscht, bis die Kräfte versagen und die erloschenen Blicke wieder in das Nichts stieren.

An gewisse häufig variierte Bilder denkt man bei dieser Erscheinung, die tragikumwittert ist und doch einen Zug in die Phantasien der Kolportage hat, an die Bilder des trunkenen Schauspielers in der Dachkammer, der gräßlich und komisch zugleich den verwilderten Kopf mit einer Papierkrone geschmückt hat und, die Augen rollend, mit stammelnder Zunge Shakespeare deklamiert.

Grabbes Menschlichkeit hat im bunten Kreuzfeuer der Debatte gestanden, in Perioden moralistischer Literaturbetrachtung wendete man die sanften Augen entsetzt von dem „Wüstling" ab; in rebellischeren leidenschaftsgierigeren Zeiten wurde er als Verkannter auf den Schild gehoben, die forcierte Kraftgenialität galt für elementaren Naturlaut; Grabbe ward so angesehen, wie er sich selbst gern sah: in infernalischer Glorie, walpurgisnächtig, in Schwefelflammen sich selbst vernichtend, und aus dem Feuer auflodernd in Gebilden von maßlos wilder Schönheit, der Furie elisabethanischer Sturmgeister gleich.

Vom Maßstab der sittlichen Führung und von der blinden Verzückung kamen wir zu einer ruhigeren Betrachtung; Verurteilen und Bewundern scheint nun primitive Stufe der Anschauung; viel lockender ist das Eindringen in die Erscheinungen von widerspruchsvoll zusammengesetzter Eigenart, die Erkenntnis der mannigfachen Möglichkeiten launisch-bizarren Schöpfungsspiels, und unheimlichen Reiz hat es, eine Menschlichkeit von allen Seiten zu belauschen, bis man mit inneren Sinnen all die Triebstacheln und Schicksalsfedern wahrnimmt, die solchen Geschöpfes Handeln bestimmen.

In den „Serapions-Brüdern" E. Th. A. Hoffmanns heißt es von jenem Hang, sich mit menschlichen Kuriositäten und Besonderheiten forschend abzugeben: „Immer glaubte ich, daß die Natur gerade beim Abnormen Blicke vergönne in ihre schauerlichste Tiefe. Und in der Tat, selbst in dem Grauen, das mich oft bei jenem seltsamen Verkehr befing, gingen mir Ahnungen und Bilder auf, die meinen Geist zum besonderen Aufschwung

stärkten und belebten. Mag es sein, daß die von Grund aus Verständigen diesen besonderen Aufschwung nur für den Paroxysmus einer gefährlichen Krankheit halten, was tut das, wenn der der Krankheit Angeklagte sich nur selbst kräftig und gesund fühlt."

Auch E. Th. A. Hoffmann gehört zu jenem „Zwischenreichsvolk", freilich viel tiefer wurzelt er in seinem nächtigen Heimatsboden, und ein stärkerer Meister seines inneren Orchesters ist er als Grabbe, durch dessen Purpurdrapierung zu oft klägliche Blößen scheinen.

Mit den Blößen und mit der Drapierung, mit der Mischung aus krampfhaft aufgereizter durch Stimulantien der Herrschbegierde und der Übermenschlichkeit gesteigerter Vorstellungswelt und den Niederungen einer kümmerlichen, in ohnmächtigen Exzessen sich verschleudernden Existenz sieht man jetzt Grabbes Erdenwallen vielseitig gespiegelt in der Ausgabe Eduard Grisebachs. Die Werke sind hier in ihrer Urgestalt wieder hergestellt, mit all den Cynismen und dem spektakelnden Feuerspuk, der für sie und ihren Dichter charakteristisch ist. Sie zeigen hier, gegen die Färbung und chemische Reinigung durch frühere Herausgeber, wieder den alten „Wildgeruch", von dem Heine sprach und das wüst fleckige „Hyänenfell", auf das Grabbe so stolz war.

Aus diesen Eroberer- und Vernichterdramen, die in ungefügen zyklopischen Versen Schicksalsstürmer mit hingehauenen Freskoszenen malen, die bluttriefende Riesenfäuste an den Angeln der Welt rütteln lassen, fügt sich das imaginäre Porträt dessen, der sie ersann, der ein Athlet des Willens, der Wildheit und der Macht auf schwarzen beflügelten Schicksalsrossen sein wollte; und als Ergänzung dazu sehen wir Grabbe im spärlichen Gewande seiner Zeitlichkeit, den äußerlich-wirklichen Grabbe in seinen (hier durch viele neue Stücke bereicherten) Briefen.

Schon um die Jugend ist eine gewisse henkerhafte grell beleuchtete Atmosphäre, Gefängnis und Verbrecherstimmung. Grabbe ist der Sohn des Zuchtmeisters von Detmold und seine früheste Erinnerung bleibt, daß er einen alten Mörder spazieren führte. Von diesen ersten Eindrücken erzählte er gern mit finster renommistischem Behagen; er genoß die Wollust des Gruseligen und

Ungewöhnlichen nicht für sich allein, ihr Fluidum mußte auf die anderen übergehen, erst dann befriedigte es ihn.

In seinen Briefen aus der armseligen Leipziger Studentenzeit an die beschränkten ungebildeten Eltern kommen natürlich diese Züge nicht heraus. Diese Briefe sind nur erfüllt von der Unlust des Schreibers, von Überlegenheit, einer wohlwollend leutseligen Mitteilsamkeit allerlei Kleinkrams-, Nachtmützen-, Stiefel- und Flauschangelegenheiten. Zwischen durch gehen die Versicherungen glänzender Aussichten, Prahlereien, bei denen er sich selbst nicht wohl fühlt, bis er nach den verunglückten Versuchen Schauspieler zu werden und durch Tieck etwas zu erreichen — „irgendwo ein schmales Unterkommen bei einem Buchhändler oder Theater" — als verlorener Sohn heimkehrt.

„Nachts um elf" — die Szene hat Grabbesche Stimmung — schleicht er wild und verdüstert in das „verwünschte Detmold" ein, scheucht die verstörten Eltern aus dem Schlaf und wird von ihnen, denen er ihr „ganzes kleines Vermögen ausgezogen", mit Freudentränen empfangen. Und er „um nicht eine Ifflandsche Szene aufzuführen", waffnet sich mit der „plumpsten Grobheit" gegen das andrängende Weinen.

Nun sitzt er hier in der „Trödelbude seines Jammers" und weiß nicht aus noch ein, bis er widerwillig gezwungen sich zum Examen aufrafft und unter das Beamtenjoch kriecht.

„Auditeur, Advokat und Dichter" ist er, und die Schildwache präsentiert vor ihm, wie seine Eitelkeit dem Freund und Verleger Kettenbeil mitteilt.

Kettenbeil wird der Konfident dieser Zeit, bis die Freundschaft wie stets bei Grabbes Unstäte zerbricht, und er in Immermann einen neuen Halt sucht, der ihm dann auch verloren geht. In den Briefen an diese beiden spiegelt sich Grabbe von allen Seiten wieder und in den bewußt gegebenen Zügen wie in unbewußtem Selbstverrat enthüllt sich uns diese buntscheckige Menschlichkeit.

Es dampft in den Briefen, Grabbe läßt sein Gehirn förmlich schwelen, er wühlt, wie die Gestalten seines „Gothland", in den „Eingeweiden des Gefühls", er forciert seine Einbildungskraft

und überschlägt sich selbst in verwegenen Exzentriks. Seine Rede stolziert bald in spanischer Grandezza, bald wälzt sie sich in der Gosse, bald irrlichtert sie in chaotischer Betrunkenheit und jongliert mit Genie-Raketen, aber in diesen Räuschen ist immer Bewußtheit, selten die große Ekstase strömender Hingebung. Grabbe fühlt sich immer selbst „qualis artifex", er ist sein bester Zuhörer und in seinen rasenden Derwischtänzen sieht er sich bewundernd zu. Ein Schwächling dem Leben gegenüber, sucht er Betäubung und Selbstbetrug in kriegerischen Fanfaren und Sardanapal- und Tamerlan-Illusionen. In seinem äußeren Wesen scheu und ungelenk, erhitzt und erregt er sich an dem Furioso raubtierprächtiger Gewaltmenschen. Er peitscht sich auf, er heizt sich ein, bis es ihm rot vor den Augen aufsteigt. Debauchen der Einbildungskraft feiert er. Mit Diabolik kokettiert er. Satan unterschreibt er sich, bestialische Bilder liebt er. Von seinen Tigersprüngen spricht er, und er fletscht die Zähne: „Paß auf, mit meiner Kritik stifte ich noch Unheil. — Wir müssen einige zerreißen, ich bin hungrig; bereits totes Aas mag ich nicht." Als er von einem tollen Hund gebissen wird, spreizt er sich, ihm wirds nicht schaden, weil „Tollheit auf Tollheit wenig wirken kann". Pantagruelisch schreibt er: „Pfunde von Galle speie ich aus". Eine tadelnde Kritik, die ihn „infernalisch, gemein und groß zugleich" nennt, kitzelt ihn mehr, als eine lobende, die das Gute an ihm heraussucht und alles zum besten kehrt, worüber er hohnlachend spottet.

In diesen Exzentriks blitzt es aber auch zuweilen echt auf; was er von dem Gothland sagte, „manches darin ist groß, manches ist Wut", das gilt auch von den Briefen. Es gibt Stellen, die dröhnenden Klang und Riesenperspektive haben, bei denen man an das Wort Immermanns denkt, daß Grabbe „nie gleichgiltig die Lippen bewegte", daneben freilich gröbste Geschmacklosigkeit und lächerliche Kraftmeierei.

Vorstellungen von Fülle beschwört er, wenn seine Gedanken um seine Werke kreisen. Der Rausch der Hohenstaufer umnebelt ihn: „im Sonnenschein soll unser ganzer Süden liegen, Adler über Tirols Bergen schweben und die See um Heinrichs des

Löwen Staaten brausen wie eine Löwenmähne". Er fühlt sich im Schaffen wie ein „Geier über der Peterskuppel". Als er den Hannibal sinnt, sieht er wie „Karthagos Flammen sich in Scipios Brustharnisch spiegeln". Beim Macbeth hat er die Empfindung einer „zitternden Eisenwand". In napoleonischen Epopöen exaltiert er sich gleich Stendhal und Barbey d'Aurevilley: „Aspern! diese Kürassierangriffe, diese Morderei auf den Kirchhöfen, diese schwellende, vorbeidonnernde Donau. — Was Ungeheures, es ergreift mich furchtbar." Heinrich der Sechste „wächst wie der Ätna, auf dem er steht und nach Afrika sieht, hoch düster und doch leuchtend". An einen Tragödienstoff aus dem Leben des alten Fritz denkt er. Und es hat Charakter, wie er sich die brav-biederliche Anekdote vom Müller von Sanssouci umdeutet, wie er die Buchstabengerechten und den Herrenmenschen gegenüberstellt: „Fritz hat Recht gehabt. Er kommt mir in der Sache mit seinen grauen Haaren wie ein beschneiter, sich noch einmal furchtbar lüftender Vulkan vor." Und die Endszene sieht er auf einer geteilten Bühne: Vorzimmer und Friedrichs Kabinett. Im Vorzimmer die „räudige Herde von Räten, welche in Arnolds Sache entschieden, wartend und zitternd vor der berühmten Krücke"; im Kabinett Er, es ist Abend, ziemlich dunkel, „nur ein Licht und seine zwei zornfunkelnden Augen".

Solche Vorstellungen und Begriffsprägungen sind manchmal groß und eigen. Und sie leuchten auch aus dem Chaos der sonst von Schlingkraut überwucherten Dramen vereinzelt auf. In Gothland rollen Donner- und Schicksalshymnen, die mehr als Rodomontaden sind.

Im Napoleon wettert es dumpf unterirdisch; die Feinde rücken wie ein Heer des Todes, wie unheilschwangere Wetterwolken an, und düster sieht man ihren Kanonen in die „dunklen hohlen Augen".

Daneben aber wälzt sich greulicher Bombast und hohles, aufgeblasenes Phrasenprahlen: die „Adern blähen sich wie getretene Nattern"; der Erschlagene greift nach dem gespaltenen Haupt, „in die eigene offenstehende Hirnschale und reißt die Faust geballt, befleckt mit Blut, voll von Gehirn daraus, zurück." Die wüste

Dämonen-Karikatur des Negers in Gothland geifert in parodistischer Scheußlichkeit: „Ein Löwe, will ich ihn ergreifen, Ein Boa, will ich ihn erdrücken, Ein Tiger, reiß ich ihn in Stücken."

In barocken Grimassen gefallen sich oft seine Bilder, die Jahreszeiten werden „das Fratzenschneiden der Natur" genannt, Kriegernarben sind „die Komma der Weltgeschichte", Witwen und Waisen, die „prächtig von Tränen schimmernden gekrümmten Triumphringe um den Finger des Eroberers", die Menschen „die Läuse auf dem Kopf der Erde". Bis zur unfreiwilligen Komik geht das in der Hannibalstelle, als der Weinende zu seinem Pferd sagte: „Gaul, solltest du verstehen, wie ein lang niedergedrückter Schmerz sich lüftet, so wiehere es nicht aus".

Und die gleiche Sucht nach der Grimasse, nach dem Verrenken um jeden Preis, herrscht auch in den Briefen. Irgend etwas Verblüffendes, ein Salto mortale des Einfalls, ein Gedanke, der auf dem Kopf steht, muß immer dabei sein. Etwas ängstlich Besorgtes merkt man dabei. Man bekommt den Eindruck, daß Grabbe eifrig bemüht ist, sein Renommee des „verrückten Grabbe" zu wahren und immer für neuen Stoff zur Überlieferung zu sorgen. Einmal unterzeichnet er sich mit einem Rebus: Sepulchrum plus b. Er rüpelt: „Tausend Teufel, ich speie in die sogenannte Poesie! ich halte das Herz für eine in das unrechte Loch gelaufene Billardkugel." Er spricht selbst mit heimlicher Befriedigung von seinen „wilden" Briefen und verrät gelegentlich in einer Andeutung etwas von der „Berechnung" in seiner „Tollheit". Er prägt Gedankenmünzen von wirksamer Originalität in deutlicher Absicht der Verbreitung. Das Wort: „Als der liebe Gott seine Kaffeemilch umgoß, entstand die Milchstraße", gehört in die reich zu besetzende Rubrik der barocken Geschmacklosigkeiten und eben dahin der Vergleich der blauen Berge mit Karpfenrücken. Ebenso häufig ist der grobianische Zynismus, der sich als weltüberlegene Genialität aufspielt und z. B. von einer hohen Königsstirn sagt: „Die Läuse wären darauf schwindlich geworden".

Grabbe, der gern die Flammen lodern läßt, wird sich selbst klar, daß seine Gluten einen kalten Kern haben. Wie er aber gern sich alles zur höllischen Glorifizierung seines Ich umdeutet,

so sieht er gerade in dem Eisigen das Infernalische und mit Befriedigung konstatiert er in „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung", daß der Teufel kalt ist. Beim Schreiben ist in ihm die „stärkste Kälte", und er züchtet in sich die Gewohnheit, den Verstand als „Scheidewasser auf das Gefühl zu gießen".

Größenwahn schwebt über dem allen: „Ich bin ich und ist mir alles eins. Bin ich nicht ein bischen ein Sappermenter" bläht er sich, „den Sir Shakespeare wollen wir doch wohl noch unterkriegen. Für sein bestes historisches Stück gebe ich nicht einmal den Barbarossa". In einer Bittschrift an einen hohen Vorgesetzten, ihn von den Aktenstößen zu befreien, verspricht er empathisch, gleichsam vom Thron seines unsichtbaren Königreiches herab: „Können Sie etwas Gutes für mich tun, so soll Ihr Name in der Geschichte über dem meinigen stehen". Und sehr bezeichnend für das illusionistische Heldentum des kleinen, unansehnlichen Mannes ist das ritterlich kostümierte Wort: „Stellen Sie mich vor Pistolen, Batterien, ich werde wissen für meinen Fürsten zu sterben, unter Aktenstößen ists mir unmöglich." Die riesigsten Dimensionen sind ihm zu Vergleichen mit seinem Wesen und Werk gerade gut genug. Das Straßburger Münster, breit unterbaut und nadelspitz verlaufend, ist ihm das Gleichnis seiner Dramenarchitektur. Als Vulkan empfindet er sich, der „Schätze, Schlacken und Felsen auswirft".

Absprechend verhält er sich zur Dichtung der anderen. Goethe beschimpft er als „alten Narren", und er skandaliert (etwas Proletarisches kommt dabei in diesem Prätendenten des Herrentums zutage) über seine „Patriziervisage".

II.

„Der Mensch trägt Adler in dem Haupt und steckt mit seinen Füßen in dem Kot", das Gothlandwort ist Grabbesche Selbsterkenntnis. Er übersah sich in manchen Stunden klar in seiner höhnisch buntscheckigen Verfassung und er wurde verbittert über den jämmerlichen Bodensatz, der auf dem Grund seiner Sehnsucht nach Größe, Stolz und gekrönter Leidenschaft unauslöschlich, un-

überwindlich log und ihm alles verpfuschte. Spottgeburt von Dreck und Feuer scheint er, die erniedrigende Tragik der Hedda Gabler-Naturen. — „Ach, das Lächerliche und Gemeine, es legt sich wie ein Fluch auf alles, was ich anrühre" — hängt an seinen Sohlen.

Er schmäht mit sich selber, daß er, der so hassen kann, doch jedem schmeichelt. Etwas Unterwürfiges, Serviles zeigt sich in seinen vielfachen Bittschriften, eine Berechnung mit kleinlichen Mitteln, mit Schmeichelei und Zuvorkommenheit. Er arrangiert sein Wesen auf praktische Wirkung hin. Und um sich selbst dabei einen kleinen Gloriolenschimmer zu retten, macht er sich aus diesen Praktiken wieder eine heimliche innerliche Befriedigung. Er kultiviert sich eine verachtende Freude am Dupieren der anderen. „Man muß mit dem Pack heulen, bis man ihm bequem in den Nacken schlagen kann." Mystifizieren und Zumnarrenhalten, Verblüffen forciert er, um sich eine Genugtuung zu verschaffen. Er gibt selbst zu, daß er ein „Tigerlein" ist, das nicht springt, sondern lauert.

Er bildet eine besondere Spezialität aus, sich „bizarr und anziehend" zu machen. In Selbstanzeigen und Briefen an Kritiker treibt er virtuoses Menschenfangen. Und er ergötzt sich boshaft selbst darüber, wie gut ihm die Schauspielerei gelingt und das heimtückische Fallenstellen. „Schief, unedel, kurios" kommt es ihm manchmal vor, aber mit einem „je m'en fiche"-Achselzucken setzt er sich über alles hinweg: „Was frag' ich nach der Chaussee, wenn ich nur die Stadt erreiche." In der Ausgabe der Schriften stellt er neben dem Gothland das Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung", weil „Kontraste auf dumme Leute am ersten wirken". Auf die Lanzierung der Bücher verwendet er überhaupt spitzfindige Berechnung und verschlagene Spekulation. Er schlägt vor, in seiner Satire den Teufel Ritter des päpstlichen Zivilverdienstordens sein zu lassen, denn „die Katholiken anpacken, heißt manchen gewinnen".

Als Mephisto fühlt er sich in den Briefen an die Journalredaktoren, und er schmunzelt: „in solchen Briefen habe ich Force." Er gibt Parole und strategische Reglements aus, bestimmt, wer poussiert und warmgehalten werden muß. Er dressiert den Ver-

leger und bestimmt alle Nuancen der Reklame bis auf die großen Buchstaben der Annoncen. Er macht die Waschzettel und stimmt den Tamtamton für die Zeitungsnotizen: „Nur viel Geschrei kann dem Augenblick helfen".

Wie weit seine Zweckmäßigkeitstendenzen gehen, erkennt man aus seinem Selbstbekenntnis über seine Stellung zu Napoleon. Er hat eine historisch-persönliche und eine dramaturgische Ansicht von ihm: „Napoleon ist übrigens eine so große Aufgabe nicht. Er ist ein Kerl, den sein Egoismus dahin trieb, seinen Geist zu benutzen — außer eigennützigen Zwecken hat er schon als Korse, als Halbfranzose nie gewußt, wohin er strebte — er ist kleiner als die Revolution." „Im Drama werde ich aber aus Klugheit den empereur et roi hochhalten." Eine Legitimierung schafft sich Grabbe dazu echt grabbisch mit einem aufgebauschten, innerlich ganz hohlen Phrasenornament: „Ich kann es auch mit gutem Gewissen. Er ist groß, weil die Natur ihn groß machte und groß stellte, gleich der Riesenschlange, wenn sie die Tiger packt."

Zu dieser Mischung aus Berechnung und Cynismus, dieser Wendung ins Kolportage-Charlatanmäßige, die doch wieder durch den vollkommenen Nihilismus, durch die Verachtungsgeste einen Stilzug erhält, in diesem Kleinteufeltum, das am Boden kriecht und hämisch grinst, das aus Mangel an großverbrecherischem Sinn spaßhafte Schauderhaftigkeit sucht, sich vor den Menschen heuchlerisch ergeben verneigt und wenn sie sich wenden, ihnen eine „unanständige Geberde" macht — in dieser verschwefelten Mischung ist etwas Frank Wedekindsches. Und wie dieser Bänkelsänger und Schicksalstragöde in kannibalischem Behagen und boshaftem Vergnügen sich aus den Tiefen der Menschheit schauerlich-lächerliche Beute mit einem Vexierspiegel einfängt, und sich selbst dabei im scheckigen Komödiantenkostüm vor seiner Schaubude in höhnisch-ironischer Devotion dem verehrungswürdigen Publiko produziert, so führt sich auch Grabbe auf.

Der Wedekindsche Einfall, als Prolog zum Erdgeist in der Maske des Tierbändigers peitschenknallend vor den Zeitgenossen zu erscheinen, wäre ganz nach Grabbes Geschmack gewesen, der sagte: „Die Menge ist eine Bestie — darum imponiert ihr." Und

da das Imponieren nicht immer geht, so muß man sich mit dem „Verblüffen" begnügen. „Wir wollen schmettern, donnern, flüstern, lispeln und alle zum Narren haben", jedenfalls aber immer die Bande, vor allem die „literarischen Hammel und Ochsen" in Atem halten.

Und in „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" gibt er nicht ganz ohne Selbstironie ein Rezept der Genialitätswirkung:

„Du mußt entweder völlig das Maul halten, — dann denken sie, Donnerwetter, der muß viel zu verschweigen haben, denn er sagt kein Wort. Oder du mußt verrücktes Zeug sprechen, — dann denken sie, Donnerwetter, der muß etwas Tiefsinniges gesagt haben, denn wir verstehen es nicht; oder du mußt Spinnen essen und Fliegen einschlingen, dann denken sie, Donnerwetter, der ist ein großer Mann." „Auch genialische Zerstreutheit läßt sich leicht markieren. Man steckt eine tote Katze in die Tasche, und wenn man „in Gesellschaft eines schönen Fräuleins in der Abenddämmerung die Sterne betrachtet", zieht man sie heraus, alsobald wird dann das Fräulein leichenblaß aufschreien: „Sackerlot, eine tote Katze", worauf die Antwort zu erfolgen hat: „Ach Gott, ich meinte, es wäre ein Gestirn".

Es gab Momente, da Grabbe vollkommen das Stückwerk seines niederträchtig verhunzten Wesens erkannte, da er sich selbst widerlich ward, da es ihm vor der Brandstätte voll Asche und Unrat und Moderkram graut. Über die seltsam gefleckten Fäulnispflanzen, die auf dem verwahrlosten Boden wuchern, äußerte er sich dann in anonymen Selbstanzeigen schonungslos (wobei freilich ein gewisser Stolz des Gezeichneten durchklingt): „Man spürt in seinen Stücken überall nur die Trümmer einer zerstörten Subjektivität; der Verfasser hat Ruinen gemacht, um daraus neu zu bauen."

Ruinenstimmung, aber nicht die Elegie-Atmosphäre um Edeltrümmer, sondern das Deprimierende von Schutt, Verfall, von eingestürztem, nicht geratenem Bauwerk, von brandgeschwärzten rissigen Mauerwänden liegt wie über den Werken, so auch über dem verfahrenen Leben Grabbes. Nichts ist hierfür charakteristischer als seine mißglückten Liebes- und Eheexperimente mit ihrer Misere

und ihrer jämmerlichen und doch so aufreibenden Kleintragik. Der Mann, der sich in seiner Phantasie so gern als der schwebende Geier mit Riesensittich träumte, muß hier tief in die elendeste Niederung des Klatsches, des Weibergezänkes und entwürdigender Katzbalgereien.

Im Entwurf zum „Aschenbrödel", einem bisher unbekannten Manuskript, das die Grisebachsche Ausgabe zum erstenmal veröffentlicht, steht eine Stelle, in der sich das Burleske, wahnwitzig Lächerliche und Aufreibende dieses Eheglücks spiegelt: „Wenn du ein Krokodil kennst, kennst du noch keine Frau. — Kennst du Schmollen, kennst du Tränen, kennst du Gezeter; jahrelange Beharrlichkeit im Eigensinn, nur des Eigensinns willen? Die Pfiffigkeit gerade da, wo man Unrecht hat, das meiste Recht haben zu wollen? Kennst du das, so kennst du eine Ehefrau" . . .

Die erste Braut, Henriette Meyer, zieht ihn hin mit Absagen und Wiedernähern. Er hängt an ihr, hat im Anfang das typische Gefühl des „Besserwerdens durch sie", treibt sentimentalen Kultus mit seinem Mantel, weil sie ihn umgehabt, schreibt, als er verlassen wird, eine ganz verstandesmäßige Bilanz der Affäre, „über die Sache so kalt zu schreiben, gehört auch zur Überreife der Zeit. Werther ist er nicht und wird nicht daran sterben"; er wirbt dabei mit den leidenschaftlichsten Ausdrücken um die Ungetreue, „beschwört sie, ihn nicht zu ruinieren, indem ein solcher Bruch ihn vernichte und er elend darniederliege zum Sterben, er ruft ihr ins Gedächtnis, wie sie unter Küssen und Herzen ihm das Ja gegeben und ihm bei ihrem ersten Bruche geschworen, ihn nicht wieder ruinieren zu wollen, ob denn nichts sie rühren könne?"

Ganz mürbe und elend, zusammengesunken, selbstnegierend, schreibt er das Resultat an Kettenbeil: „Vor meiner sogenannten Geistesgröße flieht meine Braut zum drittenmal. Und ich bin doch wie ein Kind". Mit Hohn und Cynismus und einem Prahllächeln reißt er sich dann heraus: „Meine Sterne blinkten wieder und sanken ebenso schnell. Vielleicht zum Glück. Meine zweimal Braut heiratet einen Blaufärber von 47 Jahren. So was hilft und macht Shakespearesche Lebensansichten, besonders

wenn man so ziemlich den Burgunderschaum des Brautstandes genossen hat".

Im gleichen Brief schreibt er: „Mittlerweile habe ich wieder eine mögliche Braut, eine gute, gesetzte Person." Das ist die zehn Jahre ältere Lucie Clostermeier, eine Honoratiorentochter mit Bildungs- und Schöngeistallüren. Sie gefällt sich in der Rolle der verständnisvollen Dichterfreundin, und malt gespreizte Briefe im Musen-Maskeradenton:

„Goethe schmückte zu Weimar vor einem Jahr den Sarg Pius Alex. Wolffs mit einer Blumenleier; wenn Sie sterben, schmücke ich denselben mit einer ähnlichen, umwinde sie aber noch mit einem weißen Atlasband, auf welches mit großen goldenen Buchstaben Horazens Worte geschrieben: Non omnis moriar."

Diese schöne Seele gewinnt für Grabbe, den verlassenen Bräutigam, neue Bedeutung, er glaubt ihrer Verehrung und sagt in weicher Stimmung: „Sollte man glauben, daß mich, der ich mich und die Menschen verachte, noch Leute lieb hätten." Als Grabbes Vater 1832 stirbt (der Zuchthausverwalter galt nicht als gesellschaftsfähig), ist die Einundvierzigjährige bereit, den Dichter zu heiraten.

Die Gemeinsamkeit fängt gleich im grotesken Zeichen an. Die „junge" Frau legt ihrem Gatten ihr Album zur Einzeichnung vor. Und er, erschreckt und wütend über die Blümlein-Weisen, fährt derb mit dem Besenstil rein und schlägt das verzierte Gärtchen kurz und klein:

Diese Schmieren hab' ich gelesen,
Lauter dumme, falsche Wesen,
Ein vollkommner Hundestall!
Schön sind frische Buchenblätter,
Herrlich sind die echten Götter,
Doch dies geschriebene und gemalte Zeug
Ist nicht wert, daß ich's vergleich'.

Dein
Mann.

Diese Ehe wird ein fürchterlicher, aufreibender Kleinkrieg; ewige Geldstreitigkeiten, da die Frau mehr eingebracht hatte als

Grabbe, Demütigungen, quälende Sticheleien zermürben ihn. Amtswiderwärtigkeiten in Detmold untergraben ihm alle Existenzmöglichkeiten. Halb unfreiwillig legt er die Stellung nieder; und nun mittellos und hilflos der keifenden, ihm seine Unbrauchbarkeit schonungslos vorwerfenden Frau ausgeliefert, geht er auf und davon. Er flieht zu Kettenbeil nach Frankfurt a. M., überwirft sich mit ihm: „Ich sollte sein Hund werden". Er flüchtete zu Immermann und beschwört ihn um Rettung. Er schildert ihm seine Ehehölle: „Weder Holbein noch Shakespeare haben ein Weib wie das meinige gekannt. — Ich habe mich getäuscht, ärger fast wie Petruchio, aber dieser hatte nur Eigensinn gegenüber, ich Klatschen, Eigensinn, Geiz, List, Hochmut, Bosheit, Falschheit, Unverschämtheit, Faulheit usw."

In Düsseldorf fand dann Grabbe kurze Zeit in Immermanns Freundschaft Ruhe und Gelegenheit zu dramaturgisch-literarischer Tätigkeit, bis ihm auch dort alles zusammenbricht. Und nun begibt sich die allertraurigste Burleske, daß der Verlorene wie einst in seiner Jugend, nach dem „verwünschten Detmold" zurück muß. In einem Gasthof kriecht er unter, um sich nicht gleich zu Anfang in seinem Hause tot zu ärgern: und so elend und abgerissen ist er, daß er der verhaßten Frau in einem Brief um

„zwei Hemden
" Schnupftücher
" P. Strümpfe
Sonst dein Grabbe"

schreiben muß.

Noch gräßlicher und grotesker ist aber, wie er, ein Todkranker sich sein Haus erobern will: „Frau! übermorgen früh, Schlag neun zieh ich in mein Haus." Mit dem Büttel droht er einzudringen. An seinem Lager, das er sich erst 35 Jahre alt so zum Sterben erkämpft, spielt als letztes Fratzen- und Farcenwesen, Keiferei und Skandal. Als Grabbes Mutter kommt, stürzt die Frau mit einer Flut von Schimpfworten herein. Ein salbadernder Priester erscheint, Grabbe verscheucht ihn mit wüsten Cynismen.

Mit ihm hält's allein nur noch seine alte ungebildete Mutter aus, sie, an die Grabbe in einem Anfall verzweifelter Rücksichtslosigkeit aus Düsseldorf die härtesten Worte geschrieben: „Du willst hierher kommen? Mich hier auch ganz ausziehen, weil ich dir vieles geschickt und schicken werde? Noch nicht satt? Kommst du hierher, wo du gar nicht hinpaßt, weil du nichts Katholisches, nichts Vornehmes, kein Hochdeutsch verstehst? In selber Stunde, wo du hier ankommst (und das werde ich durchs Tageblatt gewahr), reis' ich von hier ab. Kommst du nicht, schick ich dir in vierzehn Tagen was, kommst du, geb ich dir nichts mehr. Dein Sohn."

Diese Frau saß an dem Sterbebett ihres Sohnes, und sie sagte aus der dumpfen Enge ihres armen alten Kopfes die ergreifensten Worte, die wir in Verlauf dieser menschlichen Tragikomödie zu hören bekommen:

„Sui, Christian, diu bist ja mine leuve Christian — si man getraust, diu kriget et ja niu baute wuit bedder — sui, diu kümmst ja niu tom Vaddern — mine leuve, leuve Christian."

Solch schmerzenstiefe Schlichtheit künstlerisch auszudrücken, ist dem Dichter Grabbe nie gelungen, aber seltsam, fast unheimlich berührt's, wie der Stil seiner grell getünchten, „spaßhaften Schauerlichkeiten" durch das Wort seiner Frau an der Leiche getroffen und sogar noch übertrumpft wird:

„Topp, das ist gut, daß der Unhold tot ist, Topp. Nun wollen wir einen guten Kaffee machen."

E. Th. A. Hoffmann-Spiegelung.

In unserer nach psychologischen Besonderheiten so wißbegierigen Generation kam eine neue Spielart literarischer Ausgaben auf. Sie gibt Auslese aus dem Werk eines Dichters, sie gleicht scheinbar der ehemaligen „Anthologie“. Während aber diese „Blütenlesen“ und „Lichtstrahlen“ aus Schöngeister-Epochen mit Vorliebe die Unpersönlichkeiten heraushoben, die schwungvollen Stellen, das „Geflügelte“, das „Sentenzenmäßige“, während sie nach ethischen Gesichtspunkten anordneten und gar zu gern auch die freien und starken Natürlichkeiten botanisch schematisierten, ist jetzt der Mensch, der hinter dem Werk steht, die Hauptsache geworden. Menschen fischen ist der Reiz. Aus Persönlichkeitswerken ein Wesensbild sich kristallisieren zu sehen, in einer Dichtung die heimliche Natur ihres Schöpfers voll zu erfassen und zu erleben, lockt oft mehr als die unbefangene Hingabe an das rein Künstlerische. So kann die Neigung erwachsen, aus Gedichten und Prosastücken witternd die Mosaik eines Wesens sich zusammenzusuchen, sie zusammenzufügen und so gewissermaßen ein gesteigertes seelisches Porträt zu erhalten, ein Bild inneren Lebens voll rückhaltlos ausgeprägter Züge: ausgelebter, uneingeschränkter durch Widerstände und Abschleifungen, als es die ähnlichste Aufnahme der leiblichen Wirklichkeit mit den Zufälligkeiten der äußeren Existenz zu liefern im stande wäre. Ein intelligibeles Porträt bildet sich so, unter dem stehen könnte: „in jedem lebt ein Bild des, was er werden soll“.

Und eine menschlich interessante Komplikation kommt noch dadurch hinzu, daß man in solchen Auslesen nicht nur tiefe Blicke in das Gespiegelte, sondern auch in den Spiegelnden tun kann. Ähnlich, als lese man ein Buch, in dem ein anderer Bleistiftstriche gemacht hat. Solche Zeichen, richtig gedeutet, können schrankenlosere Konfession, ungezügeltere Preisgabe sein, als noch so offene direkte Aussprache und Mitteilung. Seelische Verwandtschaften, verstohlene Wünsche, schamhaftverborgene Leiden, die Abgründe hochmütiger, schweigsamer Seelen ent-

schleiern sich, wenn man einen starker Reaktion fähigen Menschen in seinen Erlebnissen mit Büchern belauscht, sie lösen bei gewissen Naturen Versteckteres aus als Erlebnisse mit Menschen. Es ist, als ob mancher in den Büchern längst Verstorbener sein Wesen konzentriert dargestellt fühlt und das, was nur dunkel in ihm webt, mit einem Mal erfüllt sich regen sieht. An Seelenwanderung, an „Wiederkehr des Gleichen" denkt man.

Wie Baudelaire in Poe sich selber leidenschaftlich suchte, wie Barbey d'Aurevilly in Napoleonischen Denkwürdigkeiten Phantome aus den verborgenen Winkeln seiner Seele Gestalt gewinnen sah, wie die Goncourts auf ihren inneren Forschungsreisen in den Memoiren des achtzehnten Jahrhunderts das eigentliche Heimatklima ihrer Natur entdeckten, das sind einige Wahrzeichen dafür.

In unserer Gegenwart kommt der werbende Umgang mit der Romantik aus solchen Gründen. Und aus diesem Umgang ergeben sich dann Ausgaben, die eine Atmosphäre des Erlebens tragen. Solche erlebte Ausgabe kann peinlich philologisch, mit subtiler Treue gemacht sein, wie es die Novalisausgabe von Heilborn ist, sie kann aber auch — und dann wird sie an persönlichem Reiz gewinnen — das Werk eines Dichters, wie wir es am Eingang charakterisierten, in der Auslese, getroffen durch ein Temperament, darstellen: l'éditon est une état d'âme.

Ein seltenes und originelles Beispiel dafür bietet sich in dem „Kreislerbuch" von Hans von Müller. Ein gern in den abgelegenen Jagdgründen pürschender Forschungsreisender rerum humanarum stellt hier E. Th. A. Hoffmannfragmente zusammen, in einer Gruppierung und Beleuchtung, die ein vielfältiges, schillernd fazettiertes Bild bunt zusammengesetzter Menschlichkeit ergibt. Eine indirekte Biographie entsteht aus fragmentarischem Mosaik gefügt, die ohne Belastung durch Daten, des äußeren Lebens, der täglich sich abwickelnden Existenz Wesensessenz gibt, rein durch die klare Destillierung von Zügen und Seelenzuständen.

Als Extrakt für den Kunstfreund definiert sich das Buch selbst.

Es erkennt in Hoffmanns Lieblingsgestalt, dem Kapellmeister Kreisler, das Spiegelbild des Dichters, das imaginäre Porträt,

in das Hoffmann alle Züge seiner Leiden, seines Liebens, seiner Stimmung hinein trug und es reiht, gleichsam in der Rolle eines souveränen Hoffmann redivivus konzentrierend die Elemente aneinander. Es braut — in die Hoffmannsphäre paßt das Gleichnis — aus den wesentlich stärksten Ingredienzien das Hoffmann-Elixier, verwirrend, teuflisch, berauschend, voll Aufschwung, und in seinen züngelnden Flammen sieht man die zuckende Seele.

Hoffmann plante selbst, um jeder „anscheinenden Exzentrizität Platz und Raum zu gönnen" ein Bekenntniswerk „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers". Die Einzelstimmungen dieses ungeschriebenen Werkes sind schon vorgezeichnet in den Kreislerpartien des „Kater Murr" und in den Kreisleriana der Phantasiestücke. Sie bilden denn auch den Hauptbestand dieses Kreislerbuches. Die Kater-Intermezzi sind entfernt, die Kreislerfragmente übersichtlich nach der Chronologie des Geschehens angeordnet (weil es hier mehr auf die Klarheit der Zusammenhänge als auf die spannende Verwicklung ankommt), dazu gesellen sich außer den charakteristisch ausgewählten Kreisleriana-Nummern, noch als Parerga und Paralipomena die Berganzastellen über Kreisler, das nicht von Hoffmann veröffentlichte Stück „Der Freund", eine briefliche Schilderung des wahnsinnigen Kreisler und die Skizze der „Lichten Stunden", außerdem Hoffmannkompositionen, die im Kater Murr als Kreislerwerke vorkommen, und schließlich, damit die Idee des Gesamtkunstwerkes zum Ausdruck kommt, die in der Sehnsucht dieser so fragmentarischen Natur auch ihre Rolle spielt, die Grotesken, die Hoffmann selbst gezeichnet.

* * *

Es ist nun verlockend, auf den Wegen dieses Buches weiter zu gehen, flüchtig nur bei dem Romanhaften der Handlung, dem auf- und absteigenden Lebenslaufe, den abenteuerlichen Schicksalsfügungen und den rätselhaften Verknüpfungen zu verweilen, nur das Kreislerische zu betrachten und voraussetzungslos diese Züge

und Stimmungen auf uns wirken zu lassen und in ihnen Nach- und Auklang zu vernehmen.

Kreisler-Hoffmann gehört zu jener Rasse der Sensitiven und Reizbaren, die aus der gesteigerten Empfindlichkeit ihrer Nerven höchste Glücksmomente und peinigendste Schmerzen gewinnen, überlegenes Souveränitätsgefühl über die Masse und tiefste Depressionen.

Sehnsucht nach dem Grenzenlosen verzehrt ihn, seine Haut ist ihm zu eng, und sein Daseinsrahmen zu schmal. Sein allzu empfänglich reagierendes Gefühl leidet an der Banalität ringsum, ein dumpfes Verlangen ist in ihm „das kalte tote Leben durch glühende Erscheinungen zu entzünden". Nach allen Steigerungen schmachtet er, nach einem wunderbaren innerlichen Losgelöstsein aller Kräfte, einem herrisch-herrlichen Schweben voll Stärke und heiterer Helle. Er spricht von dem „Etwas, das ich in rastlosem Treiben außer mir selber suche, da es doch in meinem eigenen Innern verborgen, — ein dunkles Geheimnis, ein wirrer, rätselhafter Traum von einem Paradies der höchsten Befriedigung, das selbst der Traum nicht zu nennen, nur zu ahnen vermag und diese Ahnung ängstigt mich mit den Qualen eines Tantalus".

Seine Sehnsucht ist die göttliche Besessenheit, in der er ganz im Bann leidenschaftlicher Eindrücke sich aus der lastenden Enge erhebt und die Dämonien, die sprühenden Elementargeister in sich schweben und tanzen fühlt. Nur in den Steigerungsmomenten, wenn ein „das Leben erfassender Gedanke" ihm vor die Seele tritt, erkennt er sein Leben an, und so wird er ein sorgsamer Meteorologe seiner Stimmungen, er paßt auf ihre Wetterzeichen und berechnet sie analysierend und experimentierend. Er „schärft sein Hörorgan so, daß er die Stimme des inneren Poeten in sich hört" und er stellt, wie Baudelaire es bewundernd nannte, sein „baromètre spirituel" auf. So sehen einige dieser Bulletins aus: „Stimmung zum romantisch-religiösen; exaltiert-humoristisch, gespannt bis zu Ideen des Wahnsinns; humoristisch-ärgerliche, musikalisch-exaltierte; romaneske Stimmung; höchst ärgerliche Stimmung, bis zum Exzeß romantisch und kapriziös; ganz exotische, sehr exaltierte aber poetisch reine, höchst komfor-

table, schroffe, ironische, gespannte, höchst morose, ganz kaduke, exotische; miserable senza enthusiasmo, senza esaltazione."

Die Virtuositäten und Künste der Stimulation entdeckt er sich und seine Lieblingsidee wäre, auf der eigenen Stimmung so selbstherrlich zu phantasieren und nur Wunsch-Stimmung zu spielen, wie er es auf dem Flügel vermag. Im Dämmerlicht sitzt er, in das exotische Wundergewand des Archivarius Lindhorst gehüllt, und entfesselt in Tönen den Sturm seines Innern: unerreichte Sehnsuchtsfernen steigen auf, Atlantis mit Märchenblumen und unerfüllbarer Liebe, Melodien umschlingen die Geliebte wie mit feurigen Armen; Furioso der Ekstase rast, tolle, wilde Lust tanzt über offenen Gräbern „laß uns jauchzen"; mit dumpfem Ton dröhnt die Stimme des Schicksals dazwischen, Höllengeister reißen sich los, der Wahnsinn steigt aus dunkler Tiefe und packt mit knöcherner Hand unter seelenmörderisch zerfleischenden Dissonanzen nach der verwegenen Seele, die in keckem Unterfangen an die Pforten ihres Geschicks pocht.

Das sind Augenblicke übermenschlichen Selbstgenusses, voll Grauen und Seligkeit zugleich und voll der Schauer, von denen geschrieben steht, daß sie der Menschheit bestes Teil.

Das ist die Kunst der „multiplication de l'individualité", die Genüsse der „Paradis artificiels", das geistige Fliegen, das Entbundenwerden von Körperschwere, das überhelle, ätherleichte Bewußtsein. Baudelaire fand es im Opium gleich de Quincey und im Haschisch, Kreisler-Hoffmann in der Musik und im Wein.

Er trinkt seinen Zaubertrank, brennenden Arrak, in den von einem Rost Zucker herabträufelt. Und in der blauen Flamme erscheint wundersames Gedankengeisterspiel: der Kampf der glühenden, sprühenden Salamander mit den Erdgeistern, die im Zucker wohnen. Sie verzehren sich gegenseitig und kecke, neugeborene Geisterchen strahlen in glühendem Rot herauf, und was Salamander und Erdgeist im Kampf untergehend geboren, hat des Salamanders Glut und des Erdgeists gewaltige Kraft. Im Rausch lernt Kreisler das Fliegen und spaßhaft-ernst sagt er: ich habe honnette Leute gekannt, die am späten Abend sich bloß mit Champagner, als einem dienlichen Gase füllten, um

in der Nacht Luftballon und Passagier zugleich aufsteigen zu können. Und als gründlicher Deutscher bestimmt er das musikalische Klima der Weine: für Kirchenmusik alte Rheinweine, für die Opera seria Burgunder, für die komische Champagner, für Kanzonetten Italiener, für den Don Juan aber jenes Salamander-Erdgeist-Elixier.

Der Rausch des Weins und der Musik ist Hoffmanns Element, sie verschmelzen in ihm ähnlich, wie es in einer Hoffmannesken Anekdote geschieht, die Baudelaire in den Paradis artificiels erzählt, der Geschichte von dem betrunkenen spanischen Guitarrespieler, dem genialischen Galgenstrick, der im dichten Rausch den noch berauschteren Grabsteinhauer auf das Podium schleppt und ihn zum Geigen zwingt: „Bacchus im Delirium mit einer Säge einen Stein zerschneidend", furchtbare Töne — aber nun nimmt die Guitarre die betrunkenen schwankenden Dissonanzen auf, umhüllt, erstickt, löscht, verbirgt das linkische Gekratze. Die Guitarre singt so laut, daß man die Geige nicht mehr hört. Und dennoch ist es ganz das Lied, weingetränkt, das Lied, das der Marmorhauer begonnen hatte."

Leidenschaftlich vibrieren die Saiten in Kreisler. Erregtestes Erleben schwingt in ihm, musikalische Eindrücke überwältigen ihn wie ein Naturereignis: alle Züge seines Gesichts verändern sich, er erblaßt, die Tränen quellen in unendlichem Aufgelöstsein. Seine Sensitivität reagiert auf das Empfindlichste. Er ist einer jener Begnadeten zugleich und Gezeichneten, in deren Organismus die Sinneswahrnehmungen sich gleichsam orchestral vermischen. Er nimmt nicht einfach mehr auf, sondern in vielfältiger Assoziation. Er hört nicht mehr Töne, sondern Akkorde. Farben fühlt er als Klänge, Klänge als Farben, die Düfte tönen, und alles verschmilzt in einer betäubenden Harmonie.

Das ist die audition colorée, die in der französischen Literatur eine Rolle spielt, Baudelaire hat ihren Kultus in einem Sonett der Fleurs du mal gefeiert und den mystischen Einklang verkündet: „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent"; Verlaine und Rimbaud schwammen in der grenzenlosen Sphäre dieser Gefühlsallheit und Maupassant erlebte auf seiner Yacht

in der Vie errante diese Genüsse, die er in zitternder, glühender Sprache schilderte, wie er auf Deck liegend, von dem Landwinde, der von der Rivieraküste kam, überschüttet wurde von Tönen der Musik, durchtränkt mit dem Arom heißer, duftender Pflanzen, in phantastischer Harmonie. An der „Duftwellen tönendem Schall" im Tristan kann man denken und an Otto Ludwigs farbige Phänomene.

Die brennende Gier über die Grenzen normalen Lebens hinaus lockt Kreisler-Hoffmann zu allen Erscheinungen psychischer Besonderheit, zum Abnormen, ja zum Wahnsinn.

Aus solchem Wissen erwächst ihm der Hohn gegen die Braven, die mit kurzem Gesicht ihr Leben so wohlgeborgen wähnen, die in freundlicher Übereinkunft einen beschränkten Kreis des Daseins um sich gezogen haben und das, was darüber hinausgeht, ablehnen und ignorieren. In Kreisler aber revoltiert es, er will die „Ewigkeit der Verträge, die über die Gestaltung des Lebens geschlossen sind, nicht anerkennen." Eine wilde Genugtuung ist es ihm, den Philistern unbequem zu werden, ihnen ihr Gefühl zu verwirren, sie mit dämonischen Raketen aus der trägen Verdauungsruhe aufzustören. Den Narren spielt er und unter tollem Schabernack verbirgt er dabei sein tief verwundetes unbefriedigtes Herz. Die Ironie, die grell in Exzentriks sich austobende cynische Laune ist die Maske für die Leidenszüge seines inneren Menschen: „Das Gefühl des Mißverhältnisses, in dem der innere Geist mit allem äußeren Treiben um ihn her steht, erzeugt den krankhaften Überreiz, der ausbricht in bittere, höhnende Ironie. Es ist ein krampfhafter Kitzel, den das schmerzlich berührte, wunde Gemüt empfindet und das Lachen ist nur der Schmerzenslaut der Sehnsucht nach der Heimat, die im Innern sich regt", heißt es in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors".

Wie Hans von Bülow, treibt es auch diesen Kapellmeister, die Banausen durch ein Unvorhergesehenes gegen alle „Sitte und Kleiderordnung" zu dupieren. Für sein Leben gern sieht er dumme Gesichter, alle Drolls und Teufelein läßt er dann los: Füchse mit brennenden Schwänzen ins Land der Philister. An

der „großen Dornenhecke, der Grenze der Vernunft" macht er als dämonischer Buffo die verwegensten Todessprünge zwischen den Extremen, in seinem Gesicht zucken unzählige Grimassen, das Ernste tollt daher wie ein betrunkener Fiedler, und das Komische trägt ehrbare Halskrause und geberdet sich gar feierlich, und wieder liegt in diesem Entfesseltsein, in diesem Kapriccio und Cancan des Geistes, diesem überlegenen Hexenmeistertum, das alle Begriffe durcheinander bringt, ein Rausch: „im Zwiespalt der feindlichen Empfindungen das höhere Leben genießen", gleich jener Prinzessin Hedwig, die Kreislers Ebenbild ist.

Diese Ironien treiben oft Shakespeare-Humore mit tiefsinniger Narrheit. Die Schilderung der chimärischen Hofhaltung des Fürsten, der bei einem Spaziergang sein Reich aus der Tasche verlor, schafft in ihrer Spielzeug-Technik außerordentliche Grotesken. Ihre glänzendste ist der Despot in Duodez, wie „ein Almanach mit vergoldetem Schnitt, mit dem entsetzlichen Friedrichs-Blick, der die Vorstellung eines von einer allgemeinen Katalepsie befallenen Cour als äußerst feierlich estimiert, der auf die Frage: „Was denken durchlauchtigster Fürst?" die ungnädige Serenissimusantwort erteilt: „Turbier er mich nicht mit lästigen Fragen nach Gedanken", der auf den Vergleich Kreislers mit Hamlet die stupende Erwiderung gibt: „Hohen Personen steht es wohl an, auf Seltsames zu verfallen, es vermehrt den Respekt; was bei dem Mann ohne Rang und Stand eine Absurdität zu nennen, ist bei ihnen bloß die angenehme Kapriole eines ungemeinen Geistes. Herr von Kreisler sollte fein im geraden Wege bleiben, will er aber durchaus den Prinzen Hamlet imitieren, so ist das ein schönes Streben nach dem Höheren."

Bei all diesen Excentrics denkt man an jenes Symbol, das für die ganze Romantik bedeutungsvoll ist, an das Glas Brentanos, das dem Durchsehenden alles verkehrt zeigt.

Das Auf-den-Kopf-Stellen der Dinge, das virtuose Austoben aller romantischen Willkür, das schrankenlose Spielen mit Menschen und Begriffen geht aber dann in tiefe Ermüdung aus. Die entfesselten Geister packen den Zauberer selbst und wirbeln ihn im Todeskreis, daß er schwindelnd sinkt. Bitter mit dem eigenen

Namen spaßend, sagt Kreisler, daß er in einem Veitstanz herumgeschleudert wird. Danach kommen dann die mürben Stunden der müden Seele. Weiche Kindheits- und Märchenträume quellen in dem verheerten Innern. Das ferne Land, Atlantis, die Erfüllung ohne Dissonanzen, lockt mit unendlicher Sehnsucht. Nach dem Furioso, in dem alle Saiten klirrend sprangen, gähnt nur mehr Leere, die gehetzten, zerrissenen Nerven sind erschöpft und Wunsch nach Frieden, einlullender Einfalt und Stille schwebt über der zerstörten Stätte. Nach schlichter Musik verlangt der Unselige dann, die bösen Geister zu bannen, nach Heiterkeit und Milde; kleine, unbedeutende Lieder aus Wald und Feld möchte er wie „liebe Kindlein" hegen und pflegen.

Doch ihm ist gegeben, an keiner Stätte zu ruhen, keine Dauer ist in diesen Seelenzuständen und schrill beginnt nach solcher Dämmerstille der tolle Kreislauf von neuem.

Und so ist Kapellmeister Kreisler das Abbild E. Th. A. Hoffmanns, schillernd im zuckenden Mienenspiel der Züge und des Geistes, Debaucheur in allen Launen, vibrierend in künstlerischer Stimmung und wagehalsig balancierend auf dem Narrenseil des Witzes über dem Abgrund des Wahnsinns.

So blicken wir in die innere Welt dieses Musikers, Karikaturisten, Poeten und Kammergerichtsrats, des Spötters und des Phantasten, und lebendig wird das bizarre Porträt, das vor den Phantasiestücken steht: schmale, zusammengekniffene Lippen, zuckende Ironie in den tausend Fältchen des Mundes, zu dem der Backenbart einen skurrilen Strich zieht, in den weiten Augen aber visionäre Schaukraft.

Edgar Allan Poe.

Die flackernde Gestalt Edgar Allan Poes tritt uns jetzt schärfer und markanter umrissen in einer deutschen Gesamtausgabe seiner Werke, herausgegeben von Hedda und Arthur Möller-Bruck, entgegen. Die zahlreichen früheren, zufällig hier und dort verstreuten Übersetzungen gingen zu einseitig darauf aus, „Unheimliche Geschichten" zu geben und das Gruseln zu lehren. Poe bleibt zwar auch im Zusammenhang dieser neu gefügten Serie Herrscher und Virtuose im Reich des Grauens, doch dem Gesamtwerk gegenüber empfindet man anders, als wenn man früher von einer isolierten Dichtung sich mit allen Schauern umwittern ließ. Die suggestive Wirkung des Stoffes schwächt sich ab, die Gefühlsspannung läßt nach, um so stärker aber wird das intellektuelle Interesse; intensiver als die einzelne Geschichte fesselt uns die Persönlichkeit des Mannes, der hinter ihr steht und seine innere Werkstatt. Und die Fragen drängen, was reizte ihn zu diesen Darstellungen? Mittel werden die Novellen, um einen besonderen Menschen in seinem heimlichen Wesen zu belauschen.

Es erschließt sich willig vor uns und Poe gibt uns selbst das Leitwort zu seiner psychischen Analyse: „Die seltsame Anomalie in meinem Dasein ließ meine Gefühle niemals dem Herzen, ließ meine Leidenschaft stets dem Gedanken entspringen." Dieser Visionär, der so gern auf den Grenzgebieten zwischen Tod und Leben wandelt, der die dunklen Zwischenreiche des Unbewußten sucht, der mit hellseherischer Sicherheit durch die Hölle der Triebe schreitet, der die Seelen abscheidender Menschen verwegen zwingt, seinen Fragen Rede zu stehen, ist kein schwelgerischer Phantast, der sich auf unermeßlichem Meer mit geschlossenen Augen treiben läßt, der die romantische Willkür auf den Altar setzt und darunter schreibt: „Credo quia absurdum est", er ist vielmehr ein Logiker und ganz und gar Intellekt. Und die monströsen Wunderblumen seiner Dichtungen entstammen nicht Orgien der Phantasie, sondern Orgien des Verstandes. Er tummelt sich nicht wie die deutsche Romantik in bunten Capriccios, er gibt sich nicht

schrankenlosen Wolkengebilden hin, die sich zusammenballen und verfließen und wieder in eins sich bilden, unerschöpflich wie die Märchen der Scheherezade, er hat etwas ganz Diszipliniertes und Methodisches in all seinen Erzählungen, auch wenn sie noch so weit über menschliches Maß hinausragen. Etwas Mathematisch-Astronomisches ist in ihm, er gleicht jenen Wahnsinnigen, die überscharf folgern und raffinierte Meister des Schachspiels sind. Und auch hierüber wird sich dieser spürende Selbstbeobachter klar und er verherrlicht diese hypertrophische Intelligenz: „Es ist noch die Frage, ob nicht der Wahnsinn die höchste Stufe der Geistigkeit bedeutet, ob nicht vieles Glorreiche und alles Tiefe in einer Krankhaftigkeit des Gedankens, in dem besonderen Wesen eines Zustandes hat, der auf Kosten des allgemeinen Verstandes aufs Äußerste und zwar einseitig erregt ist."

De Quincey sagt in seinen Bekenntnissen eines Opium-Essers, die vor kurzem in einer deutschen Bibliophilenausgabe in Julius Bards Verlag erschienen sind, daß sein „Verstand tätig und ruhelos wie eine Hyäne" sei. Diese Gier nach den Problemen, die dann im Sprunge jäh und scheinbar mühelos zur Strecke gebracht werden, ist auch Poe eigen. Und die nachtwandlerische Sicherheit und zweifellose Selbstverständlichkeit mit der er auf dünnem Seil über Rätselabgründe gleitet, die kühle sachliche Systematik, die Fragen der Unendlichkeit wie eine Gleichung in eleganter Technik angreift, erinnert an die beflügelte Erweiterung und die unbegrenzten Intelligenzsteigerungen in den Opiumträumen. Poe trug, wie Baudelaire sagt, „son opium naturel" in sich.

Ein Logiker ist er und das Raffinement seiner Technik liegt darin, daß er mit haarscharfer Präzision aus feinstem Geflecht Folgerungsketten konstruiert, daß er mit einer messerspitzen Dialektik Fäden, die für das normale Auge unsichtbar bleiben, unheimlich sicher aufnimmt und aus ihnen Gewebe spinnt, so luftig, daß man den Atem anhält, und dabei von lückenloser organisch gefügter Ordnung. Dazu gesellt sich — und wieder spricht er selbst von ihr — die „krankhafte Reizbarkeit jener Fähigkeit, die die psychologische Wissenschaft unter dem Ausdruck die Fähigkeit

zur Aufmerksamkeit begreift": die krankhafte Verschärfung aller Sinne.

Aus all diesem entwickelt sich bei Poe ein psychischer Detektivismus, eine spürhundartige Schärfe, Verborgenes auszuwittern, komplizierte Objekte aufzustören, um sie in der blanken mit geschliffenen Rädern schwindelerregend rotierenden Gehirnmaschinerie zu zermahlen. Zu einem geistigen Sport wird es, zu einem sublimen Vergnügen, zu einer Belustigung des Verstandes und Witzes, Leben und Tod mit ihren Erscheinungen wie algebraische Aufgaben anzusehen, und mit der Fülle der Unbekannten zu jonglieren. Etwas Stimulierendes hat es, diesen ihrer selbst stets sicheren Exzentriks zuzusehen.

Die eigene Natur dieses Wesens erkennt man unvermischter und reiner als in den Geschichten, die in das „Trance" hinüber spielen, in den sogenannten Kriminalnovellen. Sie sind nicht geschrieben, um grob stoffliche Spannungen zu erwecken, obgleich ein naiver nur auf die Handlung ausgehender Leser sie aus ihnen ziehen kann, sondern sie sind Etuden, Exerzitien der hohen Schule des Scharfsinns. Sie sind Dokumente gesteigerter Selbstgenüsse eines Kopfes, der seiner Intelligenzüberlegenheit froh ist: „Wie ein starker Mann sich an seiner physischen Tüchtigkeit berauscht und Übungen, die seine Muskeln in Tätigkeit setzen, vor allem liebt, so hat der Analytiker seine höchste Freude an jener Tätigkeit, die entwirrt und löst. Er ist ein Freund von Rätseln, Hieroglyphen und Geheimnissen und zeigt bei der Lösung derselben einen Grad von Scharfsinn, der dem gewöhnlichen Verstande übernatürlich erscheint. Und seine Resultate, zu denen er doch durch rein methodisches Vorgehen gelangt ist, haben in der Tat den Anschein von Intuition.

Dieser Scharfsinn geht nun mit dem Wild-Instinkt des Indianers und dem subtilen, die unscheinbarste Wahrnehmung momentschnell in einen Indizien-Wert ummünzenden logisch-psychischen Apparat auf die Pürsch.

Bekannt sind von den Studien dieser Art vor allem die Novelle „Der Mord in der Spitalgasse", die darin gipfelt, daß als Täter eines grausig blutigen Verbrechens kein Mensch, sondern

ein entsprungener Gorilla entdeckt wird. Ein Gedankenwebemeisterstück stellt diese Geschichte dar, wo wirklich ein Tritt tausend Fäden regt, ein Schlag tausend Verbindungen schlägt. Als ein Kollegium logicum am lebendigen Subjekt kann man diese und verwandte Geschichten auffassen; vor allem lehren sie eine Kunst, aus der Beobachtung und dem Durchleuchten der Gedanken-Assoziationen die verblüffendsten und zuverlässigsten Schlüsse zu ziehen, ferner äußere Beobachtungen wie unter einer Sammellinse so zu konzentrieren, daß sie zu einer wunderbaren Kausalformation sich kristallisieren und ihre Geheimnisse freiwillig preisgeben.

Ob es sich um Stoffe grausigen Charakters, wie mysteriöse Morde handelt, oder um banalere Vorwürfe, wie Auffindung verborgener Schätze, die Abfangung eines wichtigen Briefes, nie ist der Stoff und die Lösung Zweck der Novelle, sondern immer ist die Hauptsache, kunstvoll verschlungene Gehirnwege zu zeigen, auf denen man anfangs im Dunkel tappend, schließlich immer gewisser mit lebhafter geistig-ästhetischer Befriedigung einem unzweifelhaften Ziel zugeführt wird.

Diese Virtuosität des Verstandes, die an den Hochmut von Meisterschaftsspielern erinnert, kann sich zu toller Laune steigern, sie wird zum Karneval der Intelligenz, auf dem Poe als schönste Maske erscheint und alle andern am Narrenseil tanzen läßt. Da ist es ihm ein boshaft selbstbewußtes jeu d'esprit, eine lange Liste von Betrügertriks aufzusetzen, die alle auf der psychologischen Wahrscheinlichkeitsberechnung beruhen, und so in der Intelligenzsuperiorität des gewitzten Gehirnpiraten zu schwelgen, der die gewaltsamen und kleinlichen Mittel verschmäht und nicht nur wegen der Beute arbeitet, sondern aus Liebe zur Sache. Poe hat eine Passion dafür, wie auch für die in der Methode ähnliche freilich weniger gewinnsüchtige reinere und artistischere Spielart, die „die Wissenschaft der Mystifikation" zum Studium und zur Aufgabe des Lebens gemacht hat. Er tummelt sich gern in diesem Lager und gerade in den letzten Bänden dieser Ausgabe wird Poe in solchen Mystifikationsproduktionen gezeigt. Er wendet in den Geschichten aus dieser Sphäre sein technisches Raffinement für unheimliche Wirkungen ins Burleske und überschlägt sich in Selbstparodien.

An englische Exzentrik-Pantomimen denkt man bei diesen Clownerien, in denen die Arme, Beine und Köpfe durch die Luft fliegen, in denen die Toten ein Groteskballet aufführen, in denen es monströse Spektakel von Abnormitäten gibt, Filialen von Barnums Estrade der Mißgeburten. Charakteristisch für Poes Überlegenheit über sein Schaffen, für seine Neigung zu Bravour- und Parforcestücken sind diese Geschichten, sie zeigen, wie viel in dieser Kunst auf kaltem Wege produziert wurde. Man sieht hier auch etwas vom äußeren Leben des Dichters, das hart war und ein Kampf um die Existenz. Flüchtige journalistische Muß- und Brodarbeit ist massenhaft darunter. Der Humor erscheint oft hölzern und der Witz blechern. Das künstlerische Bild bereichern sie nicht, nur das menschliche.

* * *

Stärker fesselt uns Poe, wenn seine Verstandesüberlegenheit zur Hybris wächst, die sich in das dunkle Reich wagt und an die düsteren Pforten unterirdischer Welten anklopft. Aber auch auf diese Schwelle tritt Poe nicht als ein Geisterseher, sondern als ein Analytiker, vor dem es nichts gibt, das nicht „natürlich" wäre, nur daß dieser Begriff des „Natürlichen" bei ihm einen viel weiteren Umfang hat, als bei einem eng begrenzten Alltagsmenschen. Wieder gleicht er einem Jäger, der auf wilden gefährlichen Schleichwegen nur im Bann eines fieberhaft gesteigerten Verlangens einer Spur folgt. Jene seelischen Zustände der Grenzschwelle will er belauschen, auf der Scheide zwischen Schlaf und Wachen, zwischen Leben und Tod, die Ausnahmesituationen der Hypnotisierten, die Zwangsvorstellungen von Menschen, die unter dem Druck des Entsetzens stehen. Und er will sie nicht nur belauern, er will zwingende Abbilder von ihnen geben, er will das nur Geahnte, nebelhaft Geschaute zu einer fürchterlichen Leibhaftigkeit erwecken. Gleich einem finsteren Dämon will er den Schleier von dem Geheimsten reißen und den Menschen die grauenvollen Möglichkeiten zeigen, die sie umlauern und von denen sie nichts vermuten.

Er besitzt eine halluzinatorische Fähigkeit, gewisse Affekte, besonders die der Furcht, gleichsam zu materialisieren, daß sie manifestiert, verkörpert im Raume dastehen und schwere schwarze Schatten werfen. Die unerklärlich „würgende Angst, die wie ein kaltes Leichentuch über einem Menschen zusammenschlägt," beschwört er und er weiß das Grauen vor einem ungewiß Drohenden sichtbar wie eine ungeheure düstere Wolke über einer Situation hängen zu lassen. Und als Kenner der Komplikationen zeichnet er belastete — im Mittelalter hätte es geheißen: besessene — Menschen, „die nicht vor der Gefahr zittern, sondern vor der Furcht vor der Gefahr, die Leben und Verstand verlieren im Kampf mit dem unfaßbaren Gespenst der Furcht."

Am virtuosesten hat Poe dies Grauen in seiner Inquisitionsnovelle gemalt. Wie ein Vampyr mit hundert saugenden aus allen Winkeln des Dunkels greifenden Armen, anschwellend ins Riesenhafte starrt es uns hier an. Und das Fürchterliche sind nicht die sinnreich ausgedachten Foltern der Inquisition, das blinkende Messerpendel, das in rasender Schnelle auf den Gefangenen von oben herabwirbelt, die sich verengenden ihn fast erstickenden Wände der Zelle, sondern die eigenen Vorstellungen des Gepeinigten, die durstig alles Entsetzen einsaugen, es multiplizieren; die das vollendet erreichen, was selbst die Inquisition nicht kann, die kurzen Träume des kargen Schlafs zu Höllenstationen zu wandeln. Künstlerische Aufgabe ist hier für Poe zu zeigen, wie die Ereignisse der Außenwelt sich im Innern eines Menschen transformieren; wie durch äußere Eindrücke furchtbarer Art gewissermaßen böse Geister, Gespenster in der Seele gezüchtet werden, die weit schrecklicher noch wirken als ihre Außenveranlassung und die vor allem viel länger dauern als sie.

Die Träume läßt er in Zungen reden, und er läßt sie in monströsen Bildern Symbole der Angstgefühle gestalten. Man denkt wieder an die apokalyptischen Gesichte des Opium-Essers de Quinceys, wenn Poe in Gordon Pym die Visionen eines Verschmachtenden malt: grenzenlose Wüsten mit riesenhaften grauen blattlosen Baumstämmen. Sie wachsen, soweit das Auge reicht, ihre Wurzeln verlieren sich in uferlosen Sümpfen, deren Wasser sich

in grauenvoller Düsterheit unbeweglich und weithin ausbreitet. Und die seltsamen Bäume bekommen menschliches Wesen, ringen ihre Skelettarme und rufen die schweigenden Wasser in schrillen durchdringenden Klagelauten an.

Es scheint oft, als ob Poe dem Traumleben eine höhere Realität zugesteht als dem wachen Alltagsleben, jedenfalls aber geht sein Bestreben darauf aus, die Grenzen zu verwischen und etwas von den geheimnisvollen Mächten, die im Traum wirksam sind und den Menschen ein seltsames Doppelleben führen lassen, in das wahre Leben hinüberzuzwingen. Ganz in Poes Geist ist der Ausspruch de Quinceys in jenem Opiumbuch, das geschrieben ward, „etwas von der Größe und der Kraft des menschlichen Traumvermögens zu enthüllen": „Unser Traumvermögen in seiner Verbindung mit den Mysterien der Nacht ist der Kanal, der dem Menschen einen Verkehr mit dem Jenseitigen ermöglicht. Und der Traum in Verbindung mit dem Herzen, dem Auge, dem Ohr bildet jenen wunderbaren Apparat, der das Unendliche in das enge Gemach eines Menschenhirnes zwingt und dunkle Bilder aus Ewigkeiten, die über allem Leben stehen, auf die Spiegel der rätselhaften camera obscura der schlafenden Seele wirft."

Hier liegen auch Beziehungen mit der deutschen Romantik, die Traum und Wirklichkeit gern durcheinander wirrt und mit Novalisversen verkündet: „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt. Und was man glaubt, es sei gescheh'n, kann man von Weitem erst kommen seh'n."

* * *

Poes Sucht, dem Seltsamen und Besonderen nachzuspüren, in seiner Mappe Fälle zu sammeln, die die menschliche Natur in rätselhaften, unkontrollierbaren Zusammenhängen zeigt, führt ihn weiter in die dunkle Provinz der Degenerierten, die unter Zwangsvorstellungen Dinge begehen müssen, denen ihr Bewußtsein selbst schaudernd zusieht. „Der Geist des Bösen", wie er eine seiner Novellen aus dieser Gegend nennt, reizt ihn, den geheimnisvollen

Untergründen, aus denen die Triebe mit starrer Macht sich aufrichten, nachzuspüren. Psychologische Lösungen dieser Leidenschaften, „das Böse um des Bösen willen zu tun“, gibt er nicht, aber mit raffinierter Kunst stellt er Menschen in den Momenten vor uns hin, wo in ihnen ein grausiges, unerhörtes Verlangen gebieterisch aufsteigt, sie mit kalten Schauern rasender Begierde und eisigen Entsetzens zugleich durchschüttelt, daß aller Wille, alles Bewußtsein in der blutrot über sie zusammenschlagenden Sturzwelle ertrinkt. Auch hier erkennt man als Grundweise wieder das Analytische. Die präzise Sachlichkeit und die subtile Zergliederung in diesen Studien der Perversitäten, besonders der Mordlust, erinnert an die Kasuistik in der modernen wissenschaftlichen psychopathischen Literatur. Lange vor ihr hat Poe sich mit diesen Fragen beschäftigt, und nicht nur phantastische Nachtstücke hat er aus ihnen gewonnen, sondern gewisse Beobachtungs-Ergebnisse, die von der modernen Forschung bestätigt wurden. Poe hat ganz richtig erkannt, daß bei den Belasteten die Zwangsvorstellungen und der Trieb gewöhnlich durch Faktoren ausgelöst werden, denen der Normale absolut keine Erregungsfähigkeit zutrauen würde, die in gar keinem zureichenden Kausalverhältnis zu der Tat stehen. Poe malt aus, wie in einem Menschen eine unbezwingliche Mord- und Blutgier aufsteigt, als er das erblindete, wie ein Geierauge ihn tot anstarrende Auge eines Greises sieht, wie dieser Mensch nur noch eine rasende, ihn mit allen Stacheln wüster Leidenschaft peitschende Vorstellung hat, diesen Alten zu töten, und wie eine gesättigte, boshafte Befriedigung über ihn kommt, als er die Tat vollbracht. Und ebenso zutreffend ist die andere Beobachtung, daß als drittes Stadium nach dieser Befriedigung, ein neuer Trieb sich regt, ein wollüstiger Kitzel, sich selbst zu verraten. Diese Selbstbezichtigung hat nichts mit moralischer Bewertung zu tun, sie ist keine Raskolnikow-Beichte kein Kreuzaufsichnehmen in Büßersehnsucht, sondern sie ist seelischer Exhibitionismus, und geschieht ebenso unfreiwillig, als das Verbrechen, das sie bekennt.

Sehr eng hängen die überreizten Triebe mit jener vorher behandelten krankhaften Verschärfung aller Sinne zusammen. Diese

empfangen mit solcher Intensität, sie vervielfachen alle Eindrücke, die Vorstellungskraft bewahrt sie in dieser gesteigerten Form und schließlich sind diese Eindrücke und Wahrnehmungen nicht mehr gebändigte Objekte des geistigen Haushalts, sondern Herren im Haus und führen Schreckensherrschaft. Guy de Maupassant und Baudelaire haben alle Genüsse dieser gesteigerten Aufnahmefähigkeit entzückt gepriesen, die Einheit — „ténébreuse et profonde unité" — im symphonischen Genießen von Farben, Tönen, Düften, und Hoffmann, der von Poe so hochverehrte, hat „im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht", ihnen dies „wundervolle Konzert" vorgefühlt. Maupassant hat aber auch im „Horla" alle Schrecken gespiegelt, die aus solcher unbeschränkten Hingabe erwachsen, wenn Tür und Tor aufstehen und der Mensch als hilflose Beute seinen mehr und mehr ins Monströse wachsenden Eindrücken verfällt und in ihrem Hexenreigen zu Tode getanzt wird.

Edgar Allan Poe sieht in der hochmütigen Überlegenheit des Analytikers, meistens mit eiskalten Mienen wie ein Bändiger wilder Tiere den Schauspielen zu, die er entfesselt, aber jener Gefahren ist er sich doch bewußt und an einer Stelle steht ein Wort, das einem Bekenntnis gleichsieht: „ach, die unheimliche Schar der Todesschrecken sind doch nicht bloß Phantasien; aber wir müssen sie, wie die Dämonen, die den Afrasiab den Orkus hinab begleiteten, schlafen lassen, wenn sie uns nicht verschlingen sollen — wir müssen sie schlafen lassen, wenn wir nicht zugrunde gehen wollen."

Die Königsbriefe der Bettine.

In einer neuen Metamorphose taucht das phantastische Märchenwesen Bettine vor uns auf, Bettine Brentano, Bettine von Arnim, die sich — „wenn ich dich liebe, was geht es dich an" — zu Goethes Kind erklärte und als Psyche auf die Knie Jupiters sich schmeichelte. Wie ihr sinnlich-übersinnlicher Spieltrieb einst Sommerfäden, Blütengerank zwischen ihrer Seele und dem gewaltigen Götterbild des Dichters spann, so sehen wir sie jetzt ähnlich traumhaft-visionär eine Zwischenwelt beschwören, in der sie mit einem König Hand in Hand durch die Ekstasen des Reiches und der Herrlichkeit wandelt. Überraschend und unerwartet kommen diese Bilder, nicht als vager Abglanz ferner verwischter Überlieferung, sondern in unmittelbarer Gegenwart rücken sie auf uns zu, und fast spukhaft werden die Stimmen des Lebens, die plötzlich laut werden und in direkter Rede ihr Wünschen, Mahnen, ihr sibyllinisches Prophezeien, ihre Königsgedanken vor uns ausströmend ergießen.

Bettines Briefwechsel mit einem König ists, mit Friedrich Wilhelm dem Vierten, Briefe, von denen man aus Varnhagens Andeutungen ahnte, die aber verschollen waren; sie wurden durch den eifrig spürenden Forscher Ludwig Geiger aus dem Charlottenburger königlichen Hausarchiv ans Licht gefördert und klar durch die Darstellung der Zusammenhänge, durch farbige Ausmalung des Hintergrundes beleuchtet.

Ganz im Sinne Bettines ist dieses Briefschicksal, dies vergessene Dämmern ihres Leidenschaftsgestammels in verwahrten stillen Archivräumen, an denen die Zeit lautlos vorübergeht, und nun dies unverhoffte Auferstehen und Belebtwerden, dies Neuwandeln im Geist unter den Menschen einer ganz anderen Zeit.

Eine Fünfundfünfzigjährige hat diese Blätter geschrieben, aber es ist immer noch das Goethekind im Überschwang des Fühlens, im Traumhaften, im Chaotischen des Gedankens, in der Naivität, in der selbstverständlichen, gar nicht anfechtbaren Illusionssicherheit ihrer inneren Reiche, die ihr viel wirklicher, echter, lebens-

bestimmender scheinen als alle sichtbare Wirklichkeit und alle Vernunftüberlegenheit; es ist immer noch das Goethekind, das im Traum fester schreitet und besser Bescheid weiß als auf der Straße.

Die Mischung von fünfundfünfzig Jahren und phantastischem Flügelkleid hat für die Vorstellung etwas Befremdliches und fast Peinliches. Bettine muß aber durch ihre Persönlichkeit diesen Widerspruch überwunden, ja sogar etwas Faszinierendes daraus gewonnen haben. Zeugnisse von Menschen, die sie erlebten, bestätigen das, und gerade ein Bild wurde überliefert, in dem wir die Schreiberin dieser Briefe leibhaftig sehen. Ludmilla Assing zeichnet dies Bettinen-Bild in einem Briefe an Gottfried Keller 1856: „Neulich war von Altwerden die Rede, da hatte es etwas wahrhaft Märchenhaftes, wie sie dasaß in ihren schneeweißen Haaren und munter lachend ausrief: Das weiß ich gewiß, ich werde jung sterben! Ich sterbe jung, ich weiß es. Ist Bettine, das Kind, nun als alte Frau verkleidet, möchte man da fragen, und wird sie vielleicht plötzlich solche Vermummung abwerfen und als junger Genius einhertanzen?"

Die Rolle des Genius, das war Bettines Lieblingsvorstellung. Und wie sie einst die Psyche der romantischen Dichtung sein wollte, so faßte sie jetzt die Leidenschaft, die Egeria einer romantischen Politik zu werden, gewissermaßen das Medium, durch das ein König mit der übersinnlichen Welt der Idealbegriffe Rapport erhält. Sie, die sonst so Unklare, hat in ihrer jetzigen Mission sich ganz scharf ihre Aufgabe und deren Art zur Erkenntnis gebracht und präzisiert sie oft. Sie erklärt selbst, sie verstehe nichts von den Raisons der Realpolitik, sie habe keine Ahnung von den historischen Entwickelungen, ihr fehle jeder Maßstab äußerer Zweckmäßigkeit, sie lese keine Zeitungen, auch habe sie keine persönlichen Interessen, sie lebe isoliert, sie wolle den König nicht persönlich kennen lernen, um jeden Verdacht der Eitelkeit und des Ehrgeizes zu vermeiden. Sie will nur ihrer Vorstellung vom Königtum dienen, einem Volkskönigtum voll Milde, Erhabenheit einer alles umfassenden Liebe und Gnade, und versuchen einen Abglanz davon in die Welt der Wirklichkeit zu bringen.

Interessanter als diese romantische unpolitische Politik, deren Einzelausstrahlungen und deren Orakelvorschläge noch im Zusammenhang mit der Reaktion des Königs darauf zu betrachten sein werden, ist die Gefühlswelt, auf deren Boden dies wuchert.

Die romantische Seele steigert sich hier zum absoluten Subjektivismus. Der König, wie sie ihn im Kreis ihrer inneren Welt sieht, wie sie ihn sich geschaffen hat, dieser intelligibele König, der ist ihr höhere Wirklichkeit als der im Berliner Schloß. Sie erbaut dieser Königs-Vorstellung Altäre und bekränzt sie. Dieser innere Doppelgänger des Königs wird ihr Traumgenosse, allen Glanz der großen Taten läßt sie um ihn strahlen. Weinlaub trägt der Held im Haar, sie reicht ihm den Becher und dann sieht sie, wie er „kühn der Zukunft in die Mähne greift und im Sturm vorwärts jagt, feuergewappnet den Philistern zum Trotz und der bleiernen Zeit.“ Und sie selbst wird sich klar über das Phänomen ihrer inneren Fähigkeit, mit Geistern umzugehen, ohne Beziehung zu den äußeren Verhältnissen der Existenz. Und sie zeigt am Ausgang ihrer Königsbriefe Friedrich Wilhelm das Bild seines Doppelgängers, wie es in ihrer Liebe sich bildete: „Ich liebe dich, ich habe die Einsamkeit geliebt, weil sie mich mit dir zusammenführte, ich habe mir kein geschnitztes Bild, aber einen erhabenen Geist aus dir herausgezaubert, der die von Gott in dich gedachte Idee bezeichnet, weil sie die Geschichte deiner Tage glorreich erfüllt. Du bist wirklich der, den ich denke; und der König von Preußen, wie ihn die Welt denkt und sieht; wie sie in Versammlungen und auf Konferenzen ihn unter den Purpur der Absolutheit geknebelt in die Küche des Teufels bringen und wie er selbst vielleicht sich zu verstehen meint, — der ist nur Chimäre.“

Bettine fühlt also in sich das höhere Ich des Königs wirksam und sie sieht ihre Mission darin, auch in ihm es zu erwecken. Er soll in der äußeren Wirklichkeit das werden, was sein Doppelgänger in der Bettinenvorstellung schon ist. Aus der Stärke und Leibhaftigkeit ihrer inneren Gesichte, aus der drängenden Inbrunst ihrer Königsgedanken schöpfte sie untrügliche Sicherheit, daß sie zum Genius des Königtums berufen sei und ihr

Wünschen schweift: „Wäre ich ein Geist unsichtbar und könnte meine Flügel schwingen fort durch den stillen Äther, durch das dunkle Gewölk der Nacht, auf seines Thrones Fußschemel mich niederlassen und Ihm verkünden die reifenden Zwecke alle, auf die Gottes Wille hindeutete, als er ihn erschuf."

Ihr Dämonion treibt sie, gleich den Propheten des alten Bundes, die Stimme nun auch wirklich zu der Majestät zu erheben und sie aufzurufen. Und in einem sieht sie dabei ihre Hauptaufgabe: der Unterdrückten Schutzflehende und Fürbitterin zu sein.

Schon ihr erster Brief (April 1840) an Friedrich Wilhelm, der damals noch Kronprinz war, ist ein Appell für Verfolgte und Vertriebene, für die Brüder Grimm, die Göttingen verlassen mußten und die nun in Berlin neues Land suchen. Bettine bereitet es für sie. Dieser erste Schritt ihrer Laufbahn, das gute Gewissen des Thrones zu spielen, gelingt ihr besser als manche späteren und ermutigt sie. Für die Elenden im Lande der Hungerleider, für die schlesischen Weber erhob sie den Notschrei. Sie verteidigt die Emanzipation der Juden, die Erhebung des Volkes, das Vertrauen des Königs zum Volk, seine Verbrüderung mit ihm, die Teilnahme des Volkes an der Gesetzgebung, die Abschaffung des Krieges, sie mahnt, die Republik des Geistes freizugeben. Für gefangene polnische Revolutionäre bittet sie nicht nur, nein, sie fordert die Gnade, und um Kinkels Leben hat sie mit dem König einen verzweifelten Liebeskampf geführt. Einen Liebeskampf, denn alle jene Wünsche, die sie an den König schickte, gehen im letzten Grunde nicht aus dem Interesse für die Person der Betroffenen hervor, im Gegenteil, sie kennt sie manchmal gar nicht, sie weiß nichts genaues von den Geschehnissen, in die sie verwickelt sind. Sie sieht in solchem Fall immer nur Eines: die Gelegenheit, die Möglichkeit für den König, in ihrem Sinne königlich zu sein, seinen Bettinischen Doppelgänger leibhaftig in die Erscheinung treten zu lassen und aus einer Fülle heraus, aus den purpurnen Falten des geweihten Mantels Gnaden ohne Zahl auf die Erde zu streuen, ohne die verhaßte Vernunftüberlegung, ohne Rechnen und Abschätzen, ohne

die Klügelei staatsmännischer Weisheit. „Die Weisheit ist nicht klug, die Weisheit ist einfältig", sagte sie.

Und gerade der Appell entspricht am meisten ihrer idealen Forderung an die königliche Person, der in scharfem Gegensatz zu aller Zweckmäßigkeitspolitik der Zeit steht, besonders also der fast gebieterische Ruf nach der Begnadigung der Revolutionäre. Je höheres, je unglaublicheres sie fordert, je leidenschaftlicher steigert sie damit ihr inneres Königsbild. Dies Bild zu verwirklichen, es zum Leben zu zwingen, darum geht der Kampf. Und deshalb ist es bei allem Menschenmitleid der Bettine doch eigentlich der Liebeskampf eines drängenden, ringenden, hoffenden, an seinen Glauben mit verzweifelter Kraft sich klammernden Herzens, das immer wieder sich aufbäumt und schreit: Ich lasse dich nicht . . . Aufreizen, aufstacheln will sie den König mit allen Lockstimmen zur Erhabenheit: „Höhere Naturen lassen sich nicht zur Verfolgung herab." „Was sollen die höchst trübseligen, genielosen, nur der Sünde verschwisterten Gründe der Politik dem Gesalbten des Herrn."

Die Minister sind ihr Schergen und Seelenknebeler und mit dem Teufel im Bunde, sie schlägt im Ernst vor „die alten, Staatsminister auf halbe Pension zu setzen und für die andere Hälfte die verfolgten und vertriebnen Demagogen anzustellen." Beim Volk sucht sie die Heimat des Königs; die Vorstellung vom Ruhen des gekrönten Hauptes im Schoß seines Volkes, die hegt sie; das „genievolle Aufgehn des Herrschers im Volk" proklamiert sie. Zum Kaisertum ruft sie auf, in Harmonie mit dem Volk Kaiser von Deutschland zu sein, ist schöner und höher als souveräner Markgraf von Brandenburg. Warnend spricht sie von den Ewigkeitskräften, die im Volke schlummern, und die der ultima ratio der Könige spotten: „dann treten seine lang verhaltenen Ansprüche mächtiger auf als Kanonen und grausame Gewalttaten, denn es hat die Ausdauer auf seiner Seite; mit der eisernen Konsequenz seines Selbstgefühls tritt es in die Schranken. Es läßt sich ankämpfen, vernichten, aber es reißt seine Besieger mit in den Sturz. Dahin aber wollen es — so führt sie aus — die falschen Königsfreunde bringen, die die

organischen Volkskräfte nicht kennen und meinen, „sie könnten einen Riegel vor die Weltereignisse schieben". Nichts ist mehr zu verlieren, aber zu gewinnen ist mit dem Volk die „Macht der höchsten moralischen Stufe."

Drum soll der König Gnade breiten, kein Menschenleben soll mehr der rächenden Strafe geopfert werden, kein Blut soll mehr dem Königsgewissen aufgebürdet werden: „Im Namen Gottes fordere ich Euer Majestät auf, die Schwierigkeiten allseitiger Begnadigung zu beseitigen, heut wo ein heiliger Akt, ein Übertritt in die glänzendste Zukunft von Euer Majestät gefordert wird von Gott und soviel dürstenden Herzen."

Und eine Utopie malt sie von Einklang und Völkerfrühling durch souveräne Handlungen, die nicht von überlegenem Recht, sondern nur von genialen Inspirationen abhängen: „Sie sind welteingreifend, sie sind Ruhm und Trost verbreitend und mächtig überwiegend in ihrer Wirkung; sie werden als Quellen des Sieges über böse Leidenschaften sich ergießen, sie werden das Menschengeschlecht fessellos machen und adeln, so stark, so groß, so mild und weich; die Blume der Humanität wird aus ihnen erblühen und fühlen wird es überall den Segen, den es Euer Majestät verdankt."

Aus solchen Stellen empfängt man schon den Eindruck der Stimme, die hier spricht.

Voll starkem Pathos, hymnisch, psalmodisch erhebt sie sich; die Rede „mit Menschen- und Engelszungen" schwebt ihr vor, sibyllinisch will sie kommen, mit Donnerworten; Blitze möchte sie auf den Weg des Königs streuen, daß ihre Prophetie und Offenbarung überwältigend nahe. Biblische Register zieht sie, sie nennt die Gnade „das Machtschwert des Königs"; sie schlägt das Neue Testament und sie schlägt Luther auf, den König zur Gnade zu überwältigen.

Neben dem feierlichen Faltenwurf und den großen Gesten solcher seelischen Rhetorik klingen manche andere Töne. Im Anfang überwiegt im Stil das Hingewühlte romantischer Verwirrung, das Gefühlschaos, in dem Traum und Wirklichkeit in rosa Dämmerschein verschweben. Jene geistig erotischen Phantasien

der schönen Seele, wie sie in Arndts Liebesbriefen blühen, steigen auf: Bettine singt versonnene Lieder in ihren Königsepisteln, sie läßt sich im Mondschein von ihren Gedanken mit einem wunderlichen Geflecht beglückender Abenteuer wie mit Schlingpflanzen umstricken. Der Held naht ihr da, herab von der Höhe, das Laub raschelt unter seinem Tritt, „der Tautropfen und die Seele glänzen ihm auf der Stirn"; Hand in Hand gehen sie heimliche Wege, und der Gott, „der die Seelen zusammenhält", begegnet ihnen, und dann schreitet er wieder Hügel hinab, sein Mantel flattert im Wind, und „frohlockend Getümmel nimmt ihn auf mit Freudenruf, Trommeln und Freiheitsliedern".

Auf dem Berge, „wo die Fata Morgana ihren Zauberschleier durcheinander wühlt, eratmet sie in seinem Zelt und halberstickte, ekstatische Worte zucken von ihren Lippen: 'Herrlicher Traumgenoß, wollte doch der Traum noch einmal seine grünen Zweige um dich und mich winden'".

Ihre Fiktion greift immer nach den höchsten Bildern; Götter, Helden und Goethe werden als Eideshelfer von ihr beschworen, daß sie ihr Mahnen festigten und stärkten.

Doch neben den getragenen Weisen hört man auch Aufschreie aus den Tiefen aufgewühlten Gefühls. Bettine spricht manchmal wie Heinrich Kleist auf den Knien ihres Herzens, ihre Stimme bebt und schluchzt und sammelt sich dabei, trotz leidenschaftlichem Vibrieren, zu erschütternder Beschwörung. Ihr Gefühl ballt sich zu einem Angst-Schrei zusammen, daß ihre Königsliebe verlöscht werden soll, verlöscht durch ihn selbst, der nicht so sein will, wie ihre Sehnsucht ihn sieht: „es ist die ahnende Beklemmung, die mir keine Besinnung läßt. Es ist, als wollte mir einer die Augen ausstechen, da wehrt man sich auch bis zum letzten Moment und weiß doch, man wird dem Elend nicht entfliehen. Diese Augen, die alles sehen, alles erkennen was du in deinem König liebst, gleich wird man sie dir ausstechen."

Sie die so oft unklar verstiegenen Exklamationen sich hingibt, kann in Momenten, in denen es darauf ankommt, mit konzentrierter Kraft und angespanntesten Sinnen dialektische, fast dip-

lomatische Überredungsgabe gewinnen mit Leichtigkeit des Ausdrucks und vollem Gefühlsgehalt. Sie disputiert um Kinkels Leben mit einer Hellsichtigkeit der Beweisführung, wie sie manchmal in gesteigerten Augenblicken des Fiebers sich einstellt. Ihre Stimme zwingt sich zur Sachlichkeit und Ruhe, als sie den bibelfesten König, der in Kinkel nicht nur den Revolutionär verdammte, sondern auch den Gotteslengner, mit seinen eigenen Waffen, mit Bibel- und Lutherzitaten bekämpft, dann aber bricht ihr Gefühl den Damm und sie ruft: „Könnte ich die sämtlichen Evangelien und Episteln des Neuen Testaments zusammenschmelzen zur wahren Feuertaufe der Begnadigung in Euer Majestät."

Eifernde Liebe und brennendes Recht fließt durch diese Briefe, schön und stark, streng und vortrefflich nannte Varnhagen sie mit Recht.

Doch sind das noch nicht alle Register. Alle Saiten des Bettinen-Wesens klingen hier an. Auch jene genrehaft-idyllischen Züge, jene Blicke des Kleinlebens, des heimlichen Spinnens und poesievollen Sehens der Alltäglichkeit, die in der „Günderode" und im „Frühlingskranz" aufleuchten, sie fehlen hier nicht. Und wie in jenen Büchern geben sich solche Stellen als gerahmte Miniaturen: Bettine, wie sie im Sonnenschein durch den Schloßhof geht, oder wie sie in den Gärten von Sanssouci mit der Tochter Gisela im betauten Gras herumschweift, Feldblumen zum Strauß zu sammeln.

Immer ist ihr Drang, ihre Seele lebendig auszudrücken, sich nicht durch Formen einschränken zu lassen. So schreckt sie auch, wenn Entschiedenheit der Sprache nötig ist, gar nicht vor derben drastischen Wendungen zurück. Die Reaktionäre, die Minister und die falschen Königsfreunde, die sind ihr eine Herde Krähen, die einander die Augen nicht aushacken. Sie aber ist die Dornenhecke, die an ihren schwarzen Federn zerrt. Verwünschungen wirft sie auf die Reaktionsmenschen, die mit ihrer Ehre prahlen, wie mit ihren klappernden Degen, und mit ihrem Gewissen wie mit ihrem hölzernen Gesetz. Und Spott schüttet sie aus über die, „die sich im Traum zum Minister umgewandelt sehen,

ohne „durch Wissenschaft noch durch Idee" dazu berufen zu sein."

Diese Briefe blieben keine Monologe. Sie fanden Antwort und Widerhall bei dem königlichen Empfänger. Ja, im Grunde wurde sogar der Anstoß zu diesem schriftlichen Verkehr von ihm gegeben. Als Kronprinz muß er, bei seinem Interesse für Litteratur und Kunst, der Verfasserin von „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" ein Zeichen gegeben haben. Denn Bettines Brief, in dem sie für die Brüder Grimm eintritt, ist kein Anknüpfen, sondern eine Antwort auf die „Gnade, durch die ihr im Dezember ein Schreiben der königlichen Hoheit zukam". Ein halbes Jahr später erst sandte sie diese Erwiderung, und sie betonte darin ausdrücklich, daß sie „in Gedanken oft Gespräche mit dem Kronprinzen führte, wie Menschen sich besprechen, die der Wahrheit allen Schein opfern." Aber sie merkte auch, wie groß die „Kluft ist zwischen diesem inneren rückhaltlosen Vertrauen und jener fremden Annäherung," die ihr in der Wirklichkeit erlaubt sein würde. Und so habe sie sich, da sie das, aus dem so manches Begeisternde für sie hervorgegangen war, nicht aufopfern wollte, so lange versagt, „aus dem Kreis der inneren Welt" zu treten.

Zu einer persönlichen Begegnung kam es auch wirklich erst fünf Jahre später, und Bettines Briefe blieben, so lebhaft sie auch in die Geschichte des Tages eingreifen, doch eigentlich immer in dieser inneren Atmosphäre, vermischen Ahnung und Gegenwart und sprechen mehr zum Königsbild der Bettinenträume als zu dem Herrscher, den die anderen sehen und den sie kühn eine „Chimäre" nannte.

Für den Romantiker in Friedrich Wilhelm hatte diese dämmernde Traumliebe, dies Vermischen von Schein und Sein, diese gläubige Semele- und Alkmene-Verehrung verführerischen Reiz. Es lockt auch ihn auf diese Traumpfade, er gibt sich hin und kränzt sich mit den Blumen der Einbildungskraft.

Er stimmt sich in diesen Schwebeton und spricht ihre Sprache. Er nennt sie „Rebengeländen Entsprossene, Sonnengetaufte". Ihre Vorstellungen vom „Gesalbten des Herrn" berühren ihn tief, er

hängt an ihnen und mit ihr liebt er das Bild und den Altar, das sie einem erhabenen Königsideal errichtet. Er genießt sich stärker im Spiegel dieser tiefen geheimnisvollen Quelle, und von der wundersamen Frau, die hütend an ihr sitzt, geht für ihn ein Fluidum aus, das seiner eigenen Wesensatmosphäre verwandt. Doch binden ihn enger als sie die Fesseln äußerer Notwendigkeit. Drum sträubt er sich wiederum gegen den Zauberspuk, der ihn verwirren will, drum ist ihm das Überspannte, ihn Umnebelnde dieses seltsamen Verhältnisses peinlich. Und um sich darüber hinwegzusetzen und seine Überlegenheit zu fühlen, lacht er mit über die boshaften Scherze, die an der Hoftafel gern mit Bettines Eigentümlichkeiten gemacht wurden, und er selbst gibt sein Teil dazu.

Dann wieder, um den Bann zu zerstreuen und Bettine durch die Wirklichkeit in ihren Forderungen und Anschauungen zu korrigieren, setzt er ihr selbst die Zeitlage auseinander, die Unmöglichkeit jener überfließenden Gnade, die sie fordert: „Mein Amt verurteilt mich, der wirren Untreue der Zeit näher zu treten", er müht sich, ihr, die, „wie es dem Weib wohl ansteht, sich fern von der Tragödie des großen Prozesses gehalten hat", klar zu machen, daß hier nach illusionistischen Gesichtspunkten zu handeln unmöglich ist. Und dabei hält er sich so fein und ritterlich im Ausdruck, er betont solch schonendes Verständnis für das weibliche Fühlen und einen solchen Herzensrespekt vor der Freundin bei aller Wahrung seines Persönlichkeitsrechtes, daß man merkt, wie viel ihm an diesem Zusammenhang liegt.

Immer wieder neigt er sich ihr, auch wenn sie Unmögliches fordert, und zwischen seinem entschiedenen Proklamieren des Rechtsstandpunktes klingt es wie ein Hauch des Bedauerns, daß die Bettinenwelt nicht möglich ist: er freut sich, daß sie doch noch auf den Mann vertraue, den sie verachte. Er wolle gern alles tun, aber er könne wenig; er sagt was der König sei, was die Minister; er finde keinen, der die Begnadigung Kinkels unterzeichne. Und selbst am Ausgang damals, als Bettine zürnend in gekränkter Liebe das Maß ihrer Enttäuschung vor ihm ausschüttet, sucht der König von den lieben Fäden noch einige zu halten. Bettine

schrieb: „Im Traum, da hatte der König Lust zu gewähren, mit leichter Hand schüttelte er den Zweig, der über ihm schwebte. Er macht keine Bedingungen, er frägt nicht, soll ich oder soll ich nicht? Er gibt mit leisem Lächeln und meint nicht Dank zu verdienen", in der Wirklichkeit aber erscheint es ihr jetzt sehr problematisch, „ob der Zug seiner Seele zum Guten bewegt werde, und wenn es nicht geschieht, dann fühle ich mich in tiefster Seele betrogen, in allem, was ich so lange hegte! Und das ist auch sehr traurig".

Von den lieben Fäden sucht der König einige zu halten.

Und wie sie um die Gnade für Kinkel, so kämpft er eindringlich, beschwörend um ihre Gesinnung für ihn selbst. Und auch bei ihm kommt aus tiefem Herzen das Leitwort seines Briefes: „Sie kann mich nicht mißverstehen."

Und er müht sich, ihr nun seine Vorstellungswelt zu erklären, seine Pflicht, unerbittlich zu sein gegen die, die das „Blut meiner treuen, rührend-tapferen prächtigen Jungen im Heer" vergossen haben. Von sich selbst sagt er: „Das gesegnete Entsetzen ist bei mir vorhanden und riesengroß, und dasselbe treibt mich allein, ohne meinen Ekel vor dem Blutvergießen: zur Gnade. Aber ich habe es Ihnen schon einmal und zwar vollster Wahrheit und Ehrlichkeit entsprechend gesagt, ein Gnadenbrief bedarf zur Gültigkeit (kraft der Verfassung) der Gegenzeichnung (wenigstens) eines Ministers, und der findet sich nicht. Das weiß ich und ich tadele die Herren darum nicht, denn was Preußen, Deutschland und die Zeit vorerst und vor allem braucht, ist das, was Sie, gnädige Frau, in schwerster Verblendung verdammen: die energische Reaktion der heiligen Treue wider die wirre Untreue dieser Zeit." „Persönliche Beleidigungen kann ich umsonst vergeben und vergessen und tue es fast täglich. Das Antasten und Umwerfen der göttlichen Ordnung und des Gesetzes darf ich so nicht vergeben." Doch er kann nicht, ohne die Hand ihr entgegenzustrecken, trotz allen Widerstreits und der unüberbrückbaren Kluft der Anschauungen, von ihr gehen: „Der hochbegabten, geistsprudelnden Frau werde ich meine Neigung, mein Interesse treu bewahren, auch wenn dieselbe mir beides entzieht, denn der heilige Trieb „hilfreich zu sein" ist ihr unschätzbarer Besitz.

Sie sehen, gnädige Frau, daß wir nicht mit gleichen Waffen kämpfen."

Bettine hört aber von allem nur das Nein, und die Ereignisse, die folgen, das Urteil über Kinkel, das vom Kriegsgericht merkwürdigerweise nicht auf Tod, sondern auf lebenslängliche Festung gefällt, vom König aber auf Zuchthaus verschärft wurde, waren nicht geeignet, den tiefen Druck der Desillusion zu benehmen. So bleibt, trotz mancher späteren Annäherungsversuche, die nicht mehr die alte Gefühlskraft haben, trotz des Wortes an einem Weihnachtstage 1850: „Meinem Herzen ist es geworden, daß es an einen König sich geklammert hat. Sagen Eure Majestät nicht, daß wir einander aufgeben, ich sage ja auch niemand, daß wir einander lieben" — so bleibt als Bodensatz, doch das bittere Gefühl: „in tiefster Seele fühle ich mich betrogen, in allem, was ich so lange hegte."

Den Teil von Erdenrest zu tragen, in lächelnder Resignation und weiser Erkenntnis, war ihr versagt; die Blütezeit ihrer idealen Begriffe sucht sie eifersüchtig, auch mit künstlichem Feuer bis an das Ende zu konservieren, ohne aus der Education sentimentale zu lernen. Es erfüllte sich an ihr, was der tiefste Kenner der romantischen Seele, Schleiermacher, im zweiten Gebot seines „Katechismus der Vernunft für edle Frauen" auf seine neue Gesetztafel schrieb: „Du sollst dir kein Ideal machen, weder eines Engels im Himmel, noch eines Helden aus einem Gedicht oder Roman, noch eines selbst geträumten oder phantasierten; sondern du sollst einen Mann lieben, wie er ist. Denn sie, die Natur, deine Herrin, ist eine strenge Gottheit, welche die Schwärmerei der Mädchen heimsucht an den Frauen bis ins dritte und vierte Zeitalter ihrer Gefühle."

Friedrich von Gentz.

Um das schillernd fazettierte Bild Friedrichs von Gentz zu fassen und festzuhalten, hätte man sich einen verwegneren Menschenfischer wünschen mögen als den etwas pedantischen Herrn Eugen Guglia. In seiner biographischen Studie des Politikers, Lebemanns, Schwärmers und nihilistischen Cynikers bringt er zwar treufleißig die buntscheckigen Stücke dieses wechselvollen in Widersprüchen taumelnden Lebens zusammen, aber er gleicht dabei in der säuberlich rubrizierten Nebeneinanderstellung der Eigenschaft mehr einem faszikeleifrigen Nationales und Konduitenlisten führenden Kanzleirat als einem schöpferisch gestaltenden Charakteristiker. So uninteressant aber und temperamentlos dieser bureaukratische Porträtist, so fesselnd ist die Registratur, die er verwaltet. Auf knappen Raum ist hier aus den vierbändigen Gentzischen Tagebüchern, aus den Rahelbriefen, aus Varnhagenschen Kollektaneen und vor allem aus ungedrucktem Material Wiener Archive eine Fülle der Lebensblätter zusammengebracht, die diese blendende, abstoßende und anziehende Menschlichkeit vielfältig beleuchten.

Er war ein Erbe des achtzehnten Jahrhunderts, eine Casanova-Natur, in seinem blendenden Grandseigneurtum, seiner Jongleurkunst des Geistes, dem kecken Hazardieren des Aventuriers, der blind auf sein Glück vertraut. Dazu aber kommt bei ihm ein ganz kühl und scharf wägender Verstand, die raffinierte Intelligenz des Großspekulanten, ein logisch-strategisch operierendes Gehirn, das in Diplomatik und Politik die kompliziertesten Gespinste in glänzender Präzision webt und löst. Und da hinein mischen sich Elemente der Gefühlswelt vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, ausgesprochene Romantismen. Sein intimer Freund ist jener schwärmerische romantisch-erotische Philosoph, der Kleistgefährte Adam Müller, und alle Reize und Opiate dieser Welt kostete er mit diesem aus. Friedrich von Gentz ist der markanteste Typ jener kühlen Künstler der Libertinage, die die Genüsse starker Emotionen, ohne im eigent-

lichen Grund ihres Wesens zu ihnen fähig zu sein, sich künstlich verschaffen und für Momente auch voll ausschöpfen können.

Er wäre imstande gewesen, katholisierenden religiösen Exaltationen sich schwelgerisch hinzugeben und eine Stunde später, nachdem er sich gewissermaßen seelisch umgezogen, als ein ganz anderer, eine elegant geschliffene Kritik der reinen Vernunft gegen den Katholizismus zu schreiben, ohne dabei sich selbst untreu zu werden oder in eine bloße Komödianterei zu verfallen.

Alle diese psychologischen Nuancen spiegeln sich in Momentanzeugnissen der Zeit.

Ganz klar objektiviert sich der Scharfsichtige selbst in den Worten an die Rahel als „ein unendlich empfangendes Wesen, das erste aller Weiber, die je gelebt haben . . . aus mir allein ziehe ich nicht den lumpigsten Funken, ich bin unelektrischer als Metall, aber darum ein Ableiter der Elektrizität wie kein anderer; meine Empfänglichkeit ist ganz ohne Grenzen“. Diese Empfänglichkeit sucht spürsinnig alles, was sie in Schwung, ins Glühen bringen konnte.

Seine Vertraute Rahel wußte das wohl und sie warnt ihre Freundin Pauline Wiesel: „Glauben Sie nicht, das er irgend etwas in Ihnen sieht. Er will in Ihnen nur neue Subsidien, Hilfstruppen zur Lust.“

Von solchen „Hilfstruppen“ zieht nun ein ganzer Reigen hinter dem Gefeierten her. Ein Chor von Frauen, Schauspielerinnen, Gräfinnen, Fürstinnen, Sängerinnen, Bachantinnen des Leibes und der Seele, von denen ihm die eine „le délire complet“ verschaffen, andere seine Eitelkeit befriedigen, wieder andere ihm Illusionismen hochgespannter Schwärmerei geben und ihm, ob durch diese oder jene Stimulanz, jedenfalls gesteigertes Selbstgefühl und Selbstgenuß bereiten.

Sein Leben wird nicht leer von großen und kleinen Leidenschaften, von galanten Doubletten und Terzetten, denn das war sein Raffinement: gleichzeitig die verschiedenen Eigenschaften seines komplizierten Wesens spielen zu lassen.

Noch als Greis gewann er sich die gefeierte Jugend einer

Siebzehnjährigen, Fanny Elßlers, der großen Tänzerin des Wiener Kongresses.

Wie er sich in solchen Steigerungen, die seine Vitalität erhöhen, empfindet, sagt sein Wort (1802): „ich war in tiefbewegter Stimmung, kräftig, lebendigreligiös und doch auch zur Ausschweifung sehr geneigt und fähig".

Und wie er seine Erlebnisse als ein berechnender Virtuos, als ein dirigierender Regisseur seiner eigenen Menus plaisiers behandelt, drückt seine Anerkennung über die gelungene Behandlung einer Affäre aus: „es freut mich ewig, daß ich sie nicht wie ein Lumpenhund langsam auslaufen ließ, sondern in höchstem Rausch — vom Tisch des Lebens ein gesättigter Gast mich erhob".

Interessanter noch als die erotischen Stimulanzen, ist sein übersinnliches Werben.

Er züchtet es sich, sein religiöses Bedürfnis, und gibt sich seinen Schwingungen ganz hin. Jene Wollust der Zerknirschung, das Wühlen in der eigenen Sündhaftigkeit kostet er aus und er gleicht hier den Romantikern. An Zacharias Werner mit dem „Stigma der Sünde" denkt man und an Novalis, der es aussprach, daß die christliche Religion die eigentliche Religion der Wollust sei. „Die Sünde ist der größte Reiz für die Liebe der Gottheit; je sündiger sich der Mensch fühlt, desto christlicher ist er."

Diese christliche Religion ist natürlich auch für Gentz der Katholizismus.

Lange hat er sich den „Herd der schönen Erregungen" gehegt. Ganz konsequent war dabei, daß er nicht wirklich den Übertritt vollzog, daß er nicht aus der Delikatesse seiner Mußestunden, seiner Privatexistenz, eine öffentliche Angelegenheit machte. Aber dies himmlische Feuer war wohl doch schwerer zu hüten, als das irdische. Die religiöse Potenz erschlaffte in ihm. „Der Bronn, der in das ewige Leben quillt", wollte sich in ihm nicht öffnen. Er tröstet sich und sammelt seine anderen Reserven. Und das ist, zwei Jahre vor seinem Tode, seine Bilanz, die einen scharfen Reflex auch für die Erkenntnis seiner Vergangenheit wirft:

„In Zeiten wie die unsrigen kenne ich nur zwei Mittel, dem Geiste Heiterkeit und dem Herzen die gehörige Spannkraft zu bewahren: eine lebendige und tiefe Religiosität oder eine passionierte Liebe zu einem irdischen Gegenstand. Da ich nicht unter die Auserwählten gehöre, denen jene verliehen ist, so muß ich mich an diese halten" . . .

Gentz' Freund Adam Müller, der sich jenem mit einer seltsam schwülstigen Freundschaft hingegeben hatte, verkündete mit dunklem Pomp die Lehre vom Gegensatz. Niemand konnte sie besser illustrieren als Gentz selber.

Während andere in dieser Epoche zwischen den Kontrasten ihres Wesens widerstandslos hin- und hergeschleudert werden und sich in ihren Widersprüchen aufreiben, macht Gentz daraus geradezu eine Kunst, eine Virtuosität. Er hält sehr viel vom Training des Geistes und des Gefühles: „Die Glückseligkeit ist ein süßer, aber ein unnützer Traum und dabei ein fliehender Schatten, wenn die Brust nicht gestählt . . . . die Kraft, die da fühlt und wieder zurückwirkt, nicht gesichert ist. Die Empfindlichkeit für den Schmerz soll nicht ausgerottet sein, aber die armseligen Übel des physischen Lebens und so manches, worüber man in der Kindheit der Erfahrung seufzt und verzweifelt, muß mit Hitze und Kälte in eine Klasse geworfen werden und die selbstständige Kraft keinen Augenblick in der Fülle ihrer eigentümlichen Wirksamkeit stören."

Er selbst führt in diesem Glauben die Regie seines Lebens nach dem Plan eines Ausstattungsstücks voll extremster Wechselüberraschungen.

Er, der in seinen Liebes- und Freundschaftsverhältnissen auch Männern gegenüber in Exaltationen sich verlieren konnte, war Politiker und Geschäftsträger Österreichs, von unerbittlicher Schärfe und Klarheit und wenn es sich nicht um seelisches Vergnügen, sondern um eine Auseinandersetzung handelte, dann waren seine Briefe, wie Karoline von Humboldt sagt, statt hoher Lieder, wie „ein Memoire, eine Kriegs- oder Neutralitätserklärung", in der auch der Durchtriebenste keine Hintertüre hätte finden können.

Hier war der Freund Adam Müllers durchaus Kantianer, und wußte diese Philosophie „seine alte Pflegemutter" als geschicktes Abwehrschild gegen alle die Einflüsse zu brauchen, denen er sich sonst, wenn es folgenlos sein konnte, recht gern hingab.

„Mein Verstand verläßt mich in der heftigsten Leidenschaft nicht", durfte er mit vollem Recht sagen; treffsicherer noch formulieren hätte er sein Wesen können mit der Variierung eines Lessingschen Wortes. Was Lessing von seiner persönlichen Würde sagte, daß er sie fortwerfen konnte, weil er jeden Moment, wenn er wollte, imstande war, sich ihrer zu bemächtigen, das trifft auf Gentz' Vernunft zu.

Als Adam Müller seine Rolle in Gentz' Leben mißverstand, für den er ja mit seiner dunklen schwärmerischen Mystik auch nur eine Art „Subsidie, Hilfstruppe zur Lust" gewesen war, und ihm ernstlich zusetzte, er sollte Katholik werden, fertigte ihn der einstige Bruder aus den Stunden der Andacht, jetzt ganz Weltmann, im Stil eines Kabinetsbescheides sehr kühl ab: „Es fehlt mir damals wie jetzt an der Grund- und Vorbedingung jeder wahren Vereinigung mit Ihrer Lehre, an der Fähigkeit zu glauben, wogegen meine Vernunft sich auflehnt."

Und wenn ihm jemand die Ewigkeit der Höllenstrafen, von deren Grauen er wohl in anderen Stunden gekostet hatte, im klaren Tageslicht einer Disputation ungeschickt genug vorhält, so erklärt er, daß ihm zu Mute wird, „wie beim Anblick einer gräßlichen Mumie, die man nach zwei- oder dreitausend Jahren aus einem egyptischen Grabmal zieht". „Außer einigen alten Weibern glaubt aber hier niemand mehr daran."

Die Mischungen und Kontrastfähigkeiten in diesem Menschen hatten offenbar ihre Voraussetzung in seinem physischen Organismus.

Er verfügt über eine unverwüstliche Lebensspannung, er spricht selbst von der „inneren rastlosen Kraft" im Menschen, „die unablässig wieder aufzubauen strebt, was das Schicksal oder eigene Schuld niederriß". Seine geistige Fähigkeit, seine Arbeitskraft ist von unermüdlicher Zähigkeit, immer gleich licht und ungetrübt. Ein Phänomen war seine Verjüngung im 61. Jahr,

eine völlige Regeneration in jener Epoche, als Fanny Elßler aufging.

Zu dieser stählernen Konstitution, die das Fundament seines energischen tatkräftigen Lebens waren, gesellte sich aber eine sporadisch auftretende Hyperempfindlichkeit der Nerven, und sie war wohl die Beflüglerin aller jener Stimmungen aus der anderen Gefühlswelt.

In ihm ist etwas von dem, was Goethe die „atmosphärische Genialität“ nennt, eine Sensitivität für alle Erscheinungen der Witterung. „Das Wetter ist in mir“, sagt er einmal. Er reagiert auf Gewitter, Sturm, Regen, Windstille auf das empfindlichste und der psychisch-meteorologische Austausch spielt in den Briefen zwischen Gentz und Adam Müller eine beherrschende Rolle.

Sein äußeres Leben war wie das seiner Ahnen, der blendenden Gesellschaftsmenschen des achtzehnten Jahrhunderts, das Leben eines „Günstlings der Fortuna“, der immer hohes Spiel setzt in genialischem Glücksglauben. Ganz ähnlich Casanovaschen Worten, die hier einmal zitiert wurden, ist sein fatalistisches Wort: „Ich habe viele Jahre lang mit Glück und Glanz gelebt, ohne jemals um die Mittel dazu besorgt zu sein. Sie fielen mir zu und ich war kaum jemand Dank dafür schuldig. Geht es ferner so — wohlan! Geht es nicht, bin ich auch gefaßt.“

Er lebte in der ersten Gesellschaft, und war auch seine offizielle Stellung keine leitende, so war von desto größerer Bedeutung sein wirklicher Beruf, seine Publizisten-Mission, „den Ereignissen einen Stil zu geben“ und die Waschzettel der österreichischen Politik überzeugend und beredt für Europa zu schreiben.

Und es macht viel Vergnügen, ihn in dieser letzten Phase seines Lebens, da alle Schwärmefeuer ausgebrannt, um Subsidien nie verlegen, seine seelischen Vergnügungen nun im Nihilismus erfolgreich finden zu sehen:

„Die politische Lage ist traurig, aber sie ist es nicht wie einst durch das erdrückende Übergewicht einer äußeren Macht, sondern durch die Mittelmäßigkeit und Nichtigkeit fast aller handelnden Personen; da ich mir nun nichts vorzuwerfen habe, so dient mir

die genaue Kenntnis des kläglichen Ganges der öffentlichen Angelegenheit und all dieser unbedeutenden Kreaturen, welche die Welt regieren — weit entfernt, mich zu betrüben — zur Belustigung und ich genieße dieses Schauspiel, als wenn es ganz eigens zu meinem Vergnügen veranstaltet wäre, innerlich quasi teuflich erfreut, daß die sogenannten großen Sachen zuletzt ein so lächerliches Ende nehmen."

Züge zu Arndts Bilde.

Briefe Ernst Moritz Arndts werden zunächst den Historiker mehr locken als den unpolitischen Beobachter, der in Briefwechseln weniger die Ereignisse als den Stil der Ereignisse, die Art der Spiegelung, menschlich Besonderes und zwiespältig Gemischtes sucht. Wer aber diese Gestalt schärfer ins Auge gefaßt hat, als sie durch die traditionelle Vorstellung des eisernen Deutschen, des kriegsrauhen Barden überliefert ist, wer die mystisch-schwelgerischen Liebesbriefe dieses Mannes an eine romantische Seelenfreundin kennt, der weiß, daß diese Persönlichkeit psychologisch durchaus nicht einseitig ist, sondern mannigfach kompliziert, und daß die Wißbegierde nach dem Menschlichen von ihr viel zu sehen und zu hören bekommt.

So fesselt denn auch der starke Briefband, den Heinrich Meißner und Robert Geerds herausgaben, nicht so sehr durch das, was seine Blätter mitteilen, als durch die Art, wie sie mitteilen; nicht so sehr durch das, was sie zu der Geschichte Deutschlands von 1790—1850 beitragen, sondern dadurch, wie sich in ihnen ein durchaus eigener, im Fühlen, Anschauen und Formulieren ungemein persönlicher Mensch gibt. Man muß freilich, um das vollständige Bild zu gewinnen, zu diesen Briefen, die vor allem die männliche, die eiserne Seele Arndts sprechen lassen, jene anderen Zeichen der weichen, schwärmenden, gefühlsseligen Seele hinzuziehen, die ebenfalls von Meißner herausgegebenen Briefe an Johanna Motherby. Und wenn man nun denselben Mund mystische Liebesworte, wie sie Novalis nicht süchtiger ersinnen konnte, flüstern hört und dann Donnerworte wettern und Racheflammen gegen welschen Trug und welsche List entfachen; wenn man sieht, wie Arndt aufruft und erweckt zu Tüchtigkeit und Treue, zu Kampf und Sterben für das erträumte Vaterland, wie er zugleich ein mittelalterlicher Vasall dem König und Herrn gegenüber ist und ein treuer Eckart; wenn man dann beobachtet, wie sich mit solcher gesteigerten Atmosphäre des Gefühls sehr wohl eine gewisse idyllische Philistrosität verträgt,

eine Hausbehaglichkeit voll derber Familienfreuden und Kinderreichtums, so scheint es, daß sich in diesem Manne gewisse Tendenzen der germanischen Seele vereint verkörpern. Sie durchdringen sich nicht eigentlich, sie gehen nebeneinander her, wenn sie sich aber äußern, dann treten sie in Worten und Werken gleich in der allercharakteristischsten, potenziertesten Form auf, als Reinkulturen von Stimmungen und Vorstellungen einer Epoche.

So angesehen ergeben diese Arndtbriefe über die Bedeutung von Monumenta Germaniae historica hinaus wahrhafte Monumenta Germaniae humana. Und solche Betrachtung ist im Arndtschen Sinne, denn er selbst wollte des Freiherrn v. Stein Leben also schreiben: „Herrliche Data und Anekdota. Derbstes und Eigentümlichstes zu des Seligen wirklichem Leben und Denken, ohne sein öffentliches Leben, seine sogenannten Staatsaktionen einzumischen."

Voran gehe diesen Bildern eine Studentensilhouette Arndts. Sie liefert ein sprechendes Beispiel vom Typus des deutschen Burschentums am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Lebendig wird uns die Stammbuchstimmung jener Zeit voll Brüderschaftssentimentalität, Sternenseligkeit, trunkenen Taumelns zwischen den germanischen Eichenhainen der Göttinger und den elysäischen Gefilden der Alten, jenes Doppelfühlens hinströmender Sehnsucht und rauhen Männertums. Leyer und Schwert hängen hier dicht neben dem Ziegenhainer und der bequasteten Pfeife voll Kanaster, „dem gelben, den uns Apolda präpariert".

Jenaer Wehmut und die Abschiedsstimmung: „Muß selber nun Philister sein" klingt in den Arndtschen Briefen, die nach seiner Rückkehr in die Heimat an die Freunde gehen, und renommistisch-elegisch gedenkt er der Stunden, da sie sich „in Lichtenhayn zu den Sternen erhöhten", an die Freiheit, die das Burschenleben so süß machte, während jetzt der „Kappzaun der Konvenienz alle wilden Aufwallungen bändigt". „O lieber Junge, ein Lichtenhayner Kommers in Andacht wäre mir tausendmal werter als dampfende Punschbowlen und der Hauch des köstlichen Weines; das behagte mir einst der Ziegenhayner Linde Umarmung

als der Kuß eines reizenden Mädgens", und er schließt kraftgenialisch, Karl Moorsch: „Grüß alle ehrlichen Kerls."

Zu diesen Brusttönen, die aus der Genieperiode stammen, kommen Klopstocksche Emphase und Jenseitsschwung in den Briefen an die Mutter: „O, Ihr guten Eltern, heilig sind Eure Sorgen und Tränen, es sind glühende Kohlen auf den Häuptern der Kinder, Euer Andenken ruht bei den Guten, wenn Ihr lange nicht mehr seid."

Voller und leidenschaftlicher wächst sich sein Fühlen aus, als er nach seinen Wanderjahren seinen Beruf erkennt, der dann sein ganzes neunzigjähriges Leben erfüllt, ein Wecker seines Volkes zu werden: „Was ich bin und habe? O, ich weiß es nicht; doch hoffe ich sagen zu dürfen, so treue Vagabunden gebe es wenige." In seinen Briefen erkennt man — und das zu zeigen, darauf kommt es an, — den lebendigen Stimmungshintergrund der patriotischen Freiheitsdichtung der Erhebungsjahre. Viel unmittelbarer als in Reimen und Liedern, sieht man hier das heiße Gefühlswallen der Generation, die enthusiastisch-brünstige Sehnsucht eines Volks, zusammengefaßt in einer lodernden Persönlichkeit, der der Mund übergeht, die in Zungen redet. Maßlos in Liebe, Haß und Zorn wallt es hier auf und ab, fliegendes Feuer zischt und siedet. Ein Zuchtmeister schwingt in heiligem Eifer die Geißel, und ein Prophet, stark und feurig wie die Prediger der Kreuzzüge, schlägt an die Herzen und weckt zu Taten. Und wir Söhne einer späteren Zeit, in der die großen patriotischen Worte nur zu oft und gerade in der Dichtung zu flacher Münze abgewertet erscheinen, können hier nachfühlen, welche Schauer der Erregung in der Vaterlandsekstase jener Zeit vibrierten.

Stark wie die Liebe ist der Haß. Die Wildheit der Kleistschen Hermannsschlacht, der verwegene Todesmut der Lützower Schwarzenreiter-Lieder, der blutdürstige Grimm der Schlachtgesänge gegen den Erbfeind, der alttestamentarische Fanatismus gegen den Widersacher, er spricht hier lebendig aus dem Tag heraus. Es ist hier in der gewitternden Stimme des Aufruhrschürers etwas Düsterlohendes wie in dem brand- und blutschwelenden Buch

der Richter. Und man kann sich Arndt wohl denken wie einen jener schwert- und wortfesten Führer des alten Volkes, die ihre Heerscharen zum Sieg peitschten und die unterlegenen Feinde ihrem Gott opferten.

Alle weichen Träume streift er ab: „ein redlicher Mann kann nun nichts Besseres tun, als die Menschen erregen" sagt er 1813. Und er schüttelt die Speere und Pfeile seines Zornes über die „nüsterbleiche Zeit". Er tritt auf den Markt und wettert gegen den welschen Antichrist, dessen großes Schicksal nun nahe gekommen sei: ein großer Aufstand tue not, einen Flammenwirbelwind möchte er entfesseln gegen Knechte, Tyrannen und Buben, aufrufen zum Kreuzzug die Streiter des Himmels gegen Satans Reich und gegen welsche bübische Verschlagenheit. Mit der polternden Derbheit Lutherscher Sendschreiben schlägt er auf Napoleon, „den listigen und gaukelischen Affen", los und ruft ins Volk hinein: „Was eine Pariser H . . . sagt, gilt mehr als das Wort eines deutschen Biedermanns"; nicht müde will er werden, den „kabinettlichen und diplomatischen Dummköpfen" immer und ewig ins Ohr zu schreien: „Ich sage und meine, das verruchte Frankreich muß geschwächt werden und Deutschland wird nicht eher sicher sein und sich in eigener freudiger Kraft entwickeln können, als bis wir das Elsaß und unsere alten Grenzen an den Vogesen und Ardennen wieder gewonnen haben."

Leidenschaftliche Deutschheit ist sein Wesen. Aber seine Liebe ist nicht blind, sie genügt sich nicht in wortprahlerischem Deutschtümeln. Es ist eine schmerzlich zornige Liebe, voll Gram und Bitternis. Arndt liebt seine Vorstellung, seinen Traum von Deutschland, und dies lyrische deutsche Ideal ist nie stärker und echter gefühlt und gehegt worden. Aus dieser Liebe heraus muß er ein Züchtiger und Strafprediger werden. Herausentwickeln will er aus dem trägen Kern seiner Deutschen das, was er Mächtiges in ihnen wittert, in diesem „lieben, liebsten Deutschland, diesem bei aller seiner Lotterlichkeit und Schlotterlichkeit doch so großen und herrlichen Naturvolk". Er weiß, wieviel not tut, wie tief verschüttet die „fliegende und brennende Adligkeit der Gefühle und Hoffnungen" ist und viel später 1848 sieht

er, ohne sich blenden zu lassen, sehr abwartend zu, wie die Deutschen erwachen: „sie machen einige Katzensprünge, mehr französische Affensprünge, aber gottlob auch noch viel Kindersprünge — und wir wollen hoffen, daß daraus endlich, wenngleich in langsamen Erlernungen und Übungen, Männerschritt wird“.

Ein harter Zensor und ein unerbittlicher Forderer ist dieser Liebende für seine Gegenwart. Ein rastloser Gläubiger erinnert er sie, was sie ihm schuldig bleibt. Er leidet an dieser Liebe, die ihm so wenig erfüllt. Und wie Heine kann er sagen: „Denk ich an Deutschland in der Nacht, dann bin ich um den Schlaf gebracht.“ Seine zornige, eifervolle Kraft bricht gegen das Land, das er liebt, so heftig los wie gegen das verfehmte „Satansreich im Westen“. In beiden Reden kennt sein Mund keine Furcht. Er will nicht „als ein Knecht erfunden werden“ und niemand zu Liebe oder zu Leide weist er und mahnt er. Er kennt gut das Erbübel seiner Deutschen und nennt es derb wie Luther beim rechten Namen: „Wir kommen nicht weiter und müssen uns, wenn jeder nur immer den Duft seines eigenen Misthaufens riechen oder wegkehren will, im gegenseitigen Gegeneinanderkommen und Murren, das gar leicht mal wieder zur Prügelei werden könnte, abmüden und abkälten“ und an anderer Stelle: „Unsere deutsche Afferei und Elendigkeit in allen Dingen kann nur durch das Eisen getilgt werden, und zwar durch unser eigenes Eisen. Unsere Sündlichkeit ist groß, da wir mehr als die anderen Völker mit hohen Ideen ausstehen und im Leben nichts offenbaren, wodurch hohe Tugend und Würde beglaubigt würde.“

So bleibt er immer ein streitbarer Wächter gegen die Fehler seiner Zeit. Er wird nicht lässig und er freut sich selbst seiner Wachsamkeit, daß er kein „fetter Kettenhund mit ausgefallenen Zähnen“ geworden, sondern daß noch etwas von der mageren Wolfsart an ihm ist. Auch nach der Franzosenhetze spürt er genug für seinen Zorn auf und als „wandelndes gutes Gewissen der Deutschen“ findet er genugsam Gelegenheit zum Schlagen.

Arndt trägt seine Frömmigkeit nicht auf den Lippen, er fühlt sein Christentum als etwas Tiefes, Männliches, Felsiges. Sein Gott ist ein starker eifriger Gott, ein Kriegsgott, der in der

Wetterwolke fährt. Theologische Disputationen und Wortdebatten über die Religion sind nicht seine Sache, er mag „weder mit den Pietisten wimmern noch mit Straußfedern fliegen“. Arndts Christentum hat etwas von der germanischen Heliandvorstellung gewaltiger Kriegsherrlichkeit und Mannentums, und Dürers christlicher Ritter könnte sein Schutzpatron sein. Aus diesen Vorstellungen heraus faßt er auch sein Amt als Zuchtmeister, Warner und gutes Gewissen durchaus als eine Sendung und Berufung seines höchsten Feldherrn auf und er sagt von seinem schlimmsten Widersacher, der ihm, dem Miles christianus gegenüber den höllischen Feind darstellt, dem Demagogenriecher von Kamptz: „dieser Mann ist mein Diabolus, von Gott mir zugesandt, damit ich nicht lässig werde, mein Warner und Stachler, der mich nicht einschlafen läßt“. In dessen Lager sind nun die neuen Feinde seines Völkertraumes, und scharf pfeifen jetzt seine Hiebe gegen „Beller und Buben“, gegen das „Junkernde und Flunkernde“, gegen die Pfaffen „unter falscher christlicher Kappe“, gegen die „Verwelkten und Ausgelaugten“, gegen die „Gaukeler“ (die Schlegel und Heinrich Steffens meint er damit), die mit schönem Schein und glänzendem Geist kokettieren und innerlich brüchig ohne „Wahrheit und Einfalt“ sind, „ästhetische Scheinlinge und Zierlinge“, die das „brave deutsche Volk schwächen und verderben“.

Was in seinem Liede steht: „Könnt' ich Löwenmähnen schütteln mit dem Zorn und Mut der Jugend, wie gewaltig wollt' ich rütteln an des Tages blasser Tugend“, das grollt in diesen Briefen gegen die „Trägheit, Zahmheit, Lahmheit, die Grazien der Zeit“. Seine rauhklotzige grobianische Aufrichtigkeit schreibt mit derbem Besenstiel: „Groß ist die Schweinerei und Eselei der Feigheit und Dummheit an allen Ecken.“ Je schärfer er aber züchtigt, um so inbrünstiger hegt er sein Zukunftsbild, seinen deutschen Traum und wünscht und feiert seine Vorstellung, wie ein Götterbild. Wie sein Hassen ist auch sein Lieben und Hoffen elementar, brausend und schwellend. Sein Volksbegriff ist für ihn so überwältigend und herrlich, wie die Gottestrunkenheit für einen mittelalterlichen Mystiker; Glauben und Gefühl eines ungeheuren inneren Lebens strömt ihm aus seiner Zuversicht, „daß

der germanische Jüngling sich nach langem Schlaf in seiner Riesenkraft erheben wird zur siegreichen Zeit für die Enkel“. Er bleibt ein Hoffnungsvoller und Gläubiger auf und an den germanischen Stamm. Er weicht und wankt nicht, und als Achtzigjähriger schreibt er: „Trotz aller Wirren des Tages, und aller Dummheit und allen Unsinns diesseits und jenseits, weiß ich in innerster Brust, daß unser großes Vaterland nicht in das Nichts zurückfallen kann, wie langsam und flüchtig weiterspringend und rückschreitend die große Kaiser- und Königsjagd mit dem feinen diplomatischen Jagdgeklapper und wüsten Hundegebell des Tages auch gehen mag. Die endliche Lösung so ungeheurer Dinge kann ich auf diesem kleinen Planeten freilich nicht mehr erleben.“

An seinem inneren Bilde baut er, wie ein Dichter an seinem Werk. Wie künstlerisches Zeugen und Schaffen fühlt er es und er sagt selbst: „Der müßte der größte Künstler heißen, der die Menge so hinrisse, daß sie vorwärts müßte durch Sieg, weil sie nur durch Verderben zurück könnte.“

Früh dachte er darum an praktisch pädagogische Betätigung, ein germanischer Cato zu werden, ein Erzieher zum Vaterland. Deutsche Geschichte und Sprache — „die seit Jahrhunderten fast verschüttet worden“ — sollen von ihm wieder erweckt werden, dann würde auch das Männergeschlecht wieder ein lebendiges werden. Altmeisterlich, allegorisierend wie ein Teuerdank-Holzschnitt sind seine Sendschreiben an deutsche Jünglinge, in denen er vor den schlimmsten Gesellen des Menschen, „die der Satan aus der Hölle ausgesandt hat“, der Eitelkeit und der Furcht warnt. Einen Bund möchte er stiften, eine Paladinsgarde des Königs, nicht von Junkern, sondern von den wirklich Edlen, „die über Klippen und durch die Brandungen unserer Tage einen festen Lauf suchen.“

Er selbst spricht das Wort nicht aus, aber man merkt, wie er sich symbolisch als den letzten Ausläufer altgermanischer Sagengestalten fühlt, als treuen Eckart, der vor den Irrwegen warnt und auf die Pforten zum Reich, zur Kraft und zur Herrlichkeit weist. Das Volk, das erdentsprossene, urwüchsige, das wurzelfeste

Bauerntum spürt er dabei in sich lebendig, und stärker wird ihm die Kraft seiner Berufung, wenn er, der Abkömmling der Leibeigenen, der „Mann des Volks und nicht der Paläste", nun als „Genosse von Prinzen und Herren lebt", dabei den Mund freimütig auftut, und wenn der König dann von ihm sagt: „Ein alter Freund von mir". So tritt der achtzigjährige Praeceptor Germaniae an seines Lebens Ausgang auch vor den König „aus treuestem Herzen betend, hoffend, bittend und aufweisend, was dies alte Herz weisen zu müssen glaubt". Zum Kaisertum, zum einigen Deutschland, zur Abwendung von Österreich will er Friedrich Wilhelm IV. erwecken. Wie ein Rhapsode und Prophet spricht er zum König und er schließt: „Ich habe diese Worte nur mit Andacht und Gebet niedergeschrieben, unter allen höchsten Bildern und Erinnerungen der Vergangenheit und Gegenwart."

* * *

Arndts Zusammenhang mit der patriotisch-romantischen Dichtung seiner Zeit liegt klar zutage, ferner und unbekannter ist, daß er gleichermaßen nicht in Dichtungen, aber in eigenem seelischen Erleben Anteil an der Gefühlsromantik seiner Generation hatte, daß er — eine ähnliche Doppelseitigkeit findet sich fast nur noch bei Heinrich v. Kleist — die männlichste Hermannsweise anstimmt und sich doch auch dem entnervenden Saitenspiel verwirrter erotischer Gefühle hingibt. Der in seinem Eisenliede sang:

Darum Preis dem Rauhen, Harten,
Preis dem Menschenschirmer Eisen!
Mag von Blanken, Feinen, Zarten,
Sich ein andrer seiner preisen.
Kann ich nur ein Fünkchen fühlen
In mir echter Männergluten,
Gönn' ich gern den weichen Seelen
Volle Weibersehnsuchtsfluten.

hat selbst sich überschwänglich in Gefühlsmeere und Sehnsuchtsfluten gestürzt, und wie kaum ein zweiter Heines Wort von den

„sentimentalen Eichen" bestätigt. Nicht ein Jüngling war er in der Periode der schmerzlich-süßen Krankheit, sondern ein reifer vierzigjähriger Mann, und Doppelseelenspiel ist damals wirksam in ihm, denn als die Passion ihn packt, und er seine Gefühle in wirren Briefen an die ferne Geliebte hinströmt, ist das Jahr 1813, und in Begleitung des Freiherrn von Stein zieht Arndt durch das Land, das Werk der Erhebung schürend. Und Eisenreden und Flüsterkosen kommen beide, gleich echt, aus derselben Brust.

Die solche Gefühlswirren in Arndt entfesselt, war die Königsbergerin Johanna Motherby, die Frau eines Arztes, eine Unverstandene, vom Geschlecht der schönen Seelen, mit jener halben Sinnlichkeit, die immer im gefährlichen Spiel Phantasie-Sensationen sucht und mit heimlichen Fühlfäden, mehr mit Koketterie des Geistes als des Körpers die Männer an sich zieht. Wilhelm v. Humboldt war ihr kurze Zeit verfallen, und 1813 bannte sie Arndt, der damals nach unruhigen Wanderzeiten mit dem Freiherrn v. Stein in Königsberg gelandet war, um von hier den allgemeinen Volksaufstand vorzubereiten. Sechs Wochen dauerte dieser Aufenthalt nur. „Der Aufruf an mein Volk" ging durch das Land. Arndt mußte mit Stein weiter nach Breslau und Dresden und mit den männlichsten Worten und Werken mischt sich nun ein schwelgerisch-schwarmgeistiger, sinnlich-übersinnlicher Minnekultus in heimlichen flüchtig stammelnd hingewühlten Briefen an diese Frau.

In den Vorstellungen und der Terminologie kehren alle Motive gefühlsekstatischer Perioden der christlichen Mystik, mit Hingebungs- und Auflösungswollust, Klopstockscher Grabeswehmut, Göttinger Tränenlust wieder. Und wie in den Gefühlsirrgärten der Romantik mit ihren süchtigen betäubenden Wunderblumen blühen hier Wehmut und Wollust, Tod und Leben in innigster Sympathie. Und das Pathologische überreizter Sehnsucht, die sich die unendliche Melodie des Begehrens und Schmachtens statt des Genusses wählt, gibt den Grundton. Genuß habe er nie begehrt, sagt Arndt, als nur „in Träumen und Spielen der Phantasie". Ihnen gibt er sich inbrünstig, zur Autosuggestion

steigert er sich sein Fühlen: „Oft rankst du dich so um mich, nicht als ein Traum, sondern als eine Lebendigkeit und Leibhaftigkeit bei wachendem Leben, daß mir ist, als hätte ich dich selbst.“ Sie „fährt lebendigst in ihn mit zarter Wehmut“. Unter einem Baum glaubt er ihren Atem zu spüren, er preßt sich an den Stamm und küßt ihn. In weicher Zärtlichkeit schmilzt er hin. Wie Werther hält er mit Blumen und Vögeln im Grase Zwiegespräche. Er fragt (das Barocke und die Geschmacksschiefheiten sind charakteristisch und typisch in dieser Gefühlsdialektik) ein rotes Blümchen, ob wohl sein Liebling auch solche Augen haben könne. Liebliche Liebesnester baut er auf der Pfaueninsel, mit einem Gottespferdchen und einem Marienwürmchen spielt er und nimmt sie als Liebesorakel. Und dann mischt sich die typische Cypressenstimmung Youngscher Nachtgedanken und die Todeserotik Siegwarts hinein. Weich und sterbenssüß wird ihm; er lullt sich ein in den Gedanken, er sei elend und siech und sie pflege ihn, sie drücke ihm die Augen zu und streue ihm frische Blumen aufs Grab.

Mystisch ist seine Sinnlichkeit, wie die des Novalis, und ihr Höchstes ist die Vorstellung des Verfließens, Verklingens, Verschwebens:

O in der Töne Wollust so verklingen
In heißen Tränen Wellen gleich verrieseln
In süßen Träumen Geistern gleich verschweben.

In Wolken umarmt er ihre „blühende und glühende“ Seele, er „zerrinnt und stirbt vor Wollust und verleuchtet wie ein Blitz im Licht“.

In den Kosenamen erkennt man die Neigung zur mystischen Erotik des Hohenliedes, eine schwüle, schwer süße orientalische Hypertrophie, die Liebeslaute aufeinanderschichtet wie schwellende Kissen. Das Verwirrendste solcher Haschischsprache zeigen die wahnwitz-verzerrten letzten Briefe Heinrich von Kleists an seine Todesbraut Henriette, in denen die Worte: „mein Täubchen, mein alles, meine Schlösser, Hecken, Wiesen und Weinberge, meine Hochzeit, die Taufe meiner Kinder, mein Trauerspiel, mein

Nachruhm, mein Schutzengel, mein Cherubim, mein Seraph", in wirrem Rausch durcheinander schwanken. Arndts Zärtlichkeit, die sich nicht genug tun kann in Attributen, kommt dieser Verstiegenheit ganz nahe: „Furina" nennt er sie; „kleines schwarzlockiges Täubchen", „buntes romantisches Vögelchen, das auf den Frühlingsästen spielt", und exzentrisch steigert er sein Apostrophien zum „blumigen abgrundlichen Kind", zum „süßen Blumengarten voll Nachtviolen" und gefühlverwirrend mischt er die Geschlechter und gibt ihr männliche Namen: kleiner Freund, güldner Freund, Felix, Linus".

Und wieder ist es typisch für jene Gefühlswelt, wie das krankhaft überreizte Fühlen in müde Primitivitätssucht sich wandelt und nach dem Kinderparadies, dem Märchen verlangt, das linde Ruhe und Frieden verspricht. Arndt klagt ermattet, daß wir nicht alle „unschuldig und selig sind wie die Kindlein, die nach den Sternen des Himmels langen", und er wünscht, die Kinderspiele des Lebens noch einmal erneuern zu können.

Auch dieser neue Briefband, in dem doch Härte und scharfäugige Wachsamkeit vorherrschen, ist nicht ganz frei von jener verspielten, verworrenen Romantik, die sich nicht ans Vaterland allein anschließt, sondern in den Wolken wandelt. Das allzu Süchtige, Gefühlsüberreizte bleibt hier freilich fern. Dafür finden sich Novalisanklänge anderer Art. Ganz dem Novalis-Wort: Schicksal und Gemüt sind Namen eines Begriffes, entspricht der Arndtsatz: Natur und Gemüt stehen mit dem Schicksal in einem Gegenspiel.

Echt romantisch (man denkt an das Motto: O Stern und Blume, Geist und Kleid, Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit, und an die Ofterdingerzeilen: Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt) sind Arndts stille Feste des Innerlichen: wenn er in seinem Garten versponnen, „in einer Art von nebelndem und spielendem Traum unter Kindern, Bäumen und Blumen lebt". Den Spieltrieb der Phantasie hegt er und preist er den Seinen, so der Schwester Dorothee: „Spiele du indessen fleißig mit den Bildern, die der grundgütige und grundreiche Gott in jedes Menschen Herz so bunt und schön al fresco gemalt hat", und

das Kindheitsparadies lacht ihm wieder: „Überhaupt stellt sich seit einigen Jahren, je mehr ich in der sogenannten großen Welt umhergetummelt worden, das Leben mehr und mehr unter einem verjüngten Maßstab hin, und ich spiele oft fast kindisch mit kindischen Phantasien. An Jean Paulsche Bildertafeln erinnert eine andere Stelle: „Das Bild des Lebens steht mir noch, wie es im siebzehnten Jahre schon gestanden, auf der einen Seite ein wehmütiger tiefer Ernst, auf der andern, wie ein loser parodischer Scherz Gottes unter den übrigen Bildern einer wunderbar verhüllten Welt, welche er vor unsern Blicken stehen oder herumspazieren läßt."

Und dieser Jean Paul-Anklang führt uns weiter zu einer Seite im Arndt-Wesen, die zu allem bisher Betrachteten als krasser Gegensatz erscheint, zu der derben Stimmung des Alltags und zur behaglichen Herdphilisterei dieses Lebens. Und wieder ist diese Gegensatzwirkung zwischen Romantik und Alltäglichem, ja Philiströsem, typisch-germanische Mischung von Jean Paul, E. Th. A. Hoffmann an bis auf Mörike, Schwind, Wilhelm Raabe, die alle zu der Unbegrenztheit innerer Welten die engumzogene äußere Welt, das Philisterstübchen mit „Bierkrug, Kaffeekanne und Tintenfaß" lieben und in die verschwommenen Träume gern den „Duft des Waffelkuchens, den die Frau in der Küche bäckt", einziehen lassen.

Arndt, der schwelgerische Gefühlsliebhaber, dem es einst vor der „Philisterbequemlichkeit gutmütiger Ehe graute", wird ein kinderreicher Hausvater, der in der Behaglichkeit des „heiligen Ehestandes" sichs wohl sein läßt und mit saftigem Humor sich der Familienfruchtbarkeit freut. Und der „schönen Seele" Johanna, der einstigen Empfängerin so schwüler Blätter, schreibt er jetzt in ganz anderer Tonart jovial-gemütlich: „Gestern am Tag vom schönen Bunde hat meine Frau einen Viktoriaschuß getan, wovon ich Dir Meldung tun muß. Sie hat — ich hatte ihr zwischen dem sechzehnten, meines Karl Treu Jahrestag, und dem achtzehnten die Wahl gelassen — genau das Ziel gemerkt und getroffen. Um halb fünf nachmittag kam der Knabe, genau der Punkt der Stunde, in welcher Blüchers tapfere Geschwader

vor vier Jahren anfingen in die rechte Flanke der Franzosen die Flucht und den Tod zu schmettern. Zum Zeichen des hehren Tages soll der breitschultrige Mensch Karl Siegreich genannt werden."

In seinem Kräutergärtchen bei Bonn am Rhein sitzt nun Arndt. Seine Lesefreiheit hat man dem Professor für deutsche Geschichte aus Demagogen-Angst entzogen, und er kann jetzt in Muße seine Hausidylle spinnen, er pflanzt gemächlich Obstbäume und treibt Hühnerzucht. In seinem lieben Gemüt denkt er oft ein Bauer zu werden, die Ochsen in der Furche zu treiben und „statt den Studenten Worte zu verkaufen, den Professoren Milch und Kartoffeln zu verkaufen, kurz, eine Kuhwirtschaft anzulegen". Auch seine Frau wünscht er sich nicht seraphisch, sondern bäuerlich. Ein breites sattsames Behagen an der animalischen Existenz, an den Freuden der „sinnlichen Bauchseele" wird gepflegt, und mit vergnüglichem Lächeln vermerkt. Ein neues Kochbuch bestellt er für die Eheliebste. Ein Dutzend pommerscher Mettwürste verschreibt er sich mit drolligen Schnörkeln von Schwester Dorothee: „Ich esse diese unschuldigen Landsleute so gern, daß ich das allerdings teure Porto dafür nicht scheuen will. Eine echte gute Wurst ähnlichen Fabrikats, die neulich als Geschenk in unsre Hände und Mäuler kam, hat diesen etwas schweinischen Wunsch in mir erregt."

Aus dieser Welt einfach-primitiver Vorstellungen, aus der latenten „Bäuerlichkeit" seines Wesens kam Arndt, der schwelgen und schwärmen konnte und den Rausch der Phantasie-Ekstasen einst so auskostete, andererseits die Fähigkeit ganz kühler, ruhiger Besonnenheit, die Fähigkeit, zu seinen Idealen Distanz zu halten und sich nicht in Pathostaumel hinreißen zu lassen. Das unterscheidet ihn von dem vagen, mehr polternden als rauschenden Alliterations-Enthusiasmus Jahns. „Wie gern man auch mit den Sternen und Blumen leben mag, von ihnen kann man ja nicht leben, und die Flut der Not und des Getreibes kann in unseren unseligen Zeiten leicht so hoch schwellen, daß alle genialischen Triebe darin ersticken", schrieb er schon 1811. Und sehr überlegt sagt er 1813, daß Fäuste und treue Herzen Waffen-

glück bringen können, daß aber zur Leitung politischer Dinge und zur Schöpfung politischer Einrichtungen recht viel Besonnenheit und Verstand gefordert wird.

Immer wieder warnt er vor „Nebelei und Schwebelei“, von der er sich selbst umfangen ließ, ohne daß es seiner tüchtigen Natur gefährlich wurde, immer wieder weist er die Bahn des schlichten Verstandes, die „ruhige männliche Linie“.

Das Ornamentale und Ästhetische der Vorstellungen tritt ihm ganz hinter dem „Resultatischen“ zurück. Alles Vage verpönt er, die Schwärmelei für das „geliebte und gehätschelte Mittelalter“, das „lose Wesen einer allgemein flatternden Freiheit“, den „flachen Enthusiasmus für Polen“. Und offen spricht er in der leibhaften sinnfälligen Ausdrucksweise, die ihm vollblütig und lebenskräftig bis an sein Ende blieb, seine Verwerfung gegenwartsblinder Romantik auch gegen den König aus: „Der König hat einmal durch Gott eine Brille ästhetischen Glanzes auf der Nase und diese ist ihm von manchen mit pfäffisch-ritterlichen und ritterlich-pfäffischen Farben noch mehr bestrichen, so hat er die Zeit und das Land nicht erkennen können.“

* * *

An diesem Lebensschauspiel ist interessant, wie spät erklingt, was früh erklang. Alle Stimmen und Stimmungen, die in ihm wirksam waren, umspielen den Neunzigjährigen noch einmal vor seinem Abscheiden.

Sein früher Wunsch, „Wasser, Himmel und Berge aus erster Hand zu haben“, ein Paar Zimmer, Bücher, Bäume, hat sich an seinem Lieblingsstrom erfüllt und gleichzeitig der in den Tagen der Wirren manchmal auftauchende Quietismus „in einer Hütte dem Wirrwarr glücklich entronnen zu sein“. Aber die andere Seele voll des „alten freudigen Arndtblutes“ ist auch noch lebendig, sie drängt ihn wieder hinaus in den Kampf. Sein Schicksal geht noch einmal wie in den Brausejahren „mit Stößen“. Noch einmal gibt es 1848 in Frankfurt Löwenmähnen zu schütteln, vetera odia auszufechten, zu schelten, zu züchtigen und zu

warnen. Und was er von Stein vor langer Zeit sagte, das gilt jetzt von ihm selber: „eine ehrwürdige Ruine aus der Vergangenheit, gleichsam in die Gegenwart hinüberblickend, immer wie ein rundwandelndes gutes Gewissen, das die Schlechten erschreckt und die Unverständigen belehrt".

Wie studentische Embleme die Arndtsche Jugend schmückten, wie er Jenenser Burschenherrlichkeit tief im Herzen trug, das sprachen die ersten Briefe, und in den letzten ist die alte Burschenherrlichkeit noch nicht geschwunden. Neu umklingt sie ihn im jubelnden Zuruf der deutschen Studenten, die zu ihm wie zum Roland, Bannerherrn und Panierhalter schlägerklirrend aufblicken. Und er spricht zu ihnen, Jugend und Morgenrot grüßend, ähnlich wie Bettina ihnen zujauchzte: den „Irrenden, Suchenden, die Ihr immer rege, von Geschlecht zu Geschlecht in der Not wie in des Glückes Tagen auf Begeisterungspfaden schweift."

Und auch ein letztes Echo seines spielend romantischen Phantasiegeflüsters fehlt diesem Alter nicht. Zu zwei lieblichen Gestalten neigt sich der Greis. Er plaudert mit der Gräfin Hildegard von Schwerin und schreibt ihr, wie er sie sich immer noch als ein „kleines, lebendiges, flatterndes Frühlingsvögelchen" vorstellt, und die junge Gisela von Arnim grüßt er auf Du und Du und variiert mit ihr Bettinasche Goethekindschaft: „Mein freundliches liebes Dianenkind mit dem leichten Speer des Springinsfeld"; er dankt ihr für die „süßen eingelegten Blümchen": „Es ist wohl etwas sehr Fröhliches, wenn eine feine Jugendhand auf das weißeste Alter Blumen streut"; er freut sich, daß sie sein Töchterchen sein will und fragt: „Wie und wann soll das Licht Deines lieblich leuchtenden Antlitzes einmal wieder vor dem kleinen Bonn und dem kleinen Alten Mann (the wee wee Man, wie die Schotten singen) aufleuchten."

Und schließlich, sein ganzer Lebenstraum, sein Deutschlands- und Kaisertraum schien sich kreißend zu gestalten. Aber freilich verzerrt und verwirrt nur stellte sich ihm das Werden dar. Wie eine überlegene Schicksalspointe und wie Vorläufertragik ist, daß er, der den eisernen Reif nur besingen durfte, den, der

ihn dann schmieden sollte, im Leben streifte, ohne daß es ihm offenbar wurde.

Bismarcks Name erscheint in diesen Briefen, aber Arndt erkannte ihn nicht und keine innere Stimme sprach zu ihm. Unmutig nur grollt Arndt, daß „ein jüngerer Bismarck" ihm seinen Schwerin als einen „Pommerschen Mirabeau" schalt, und er wünschte: „Möge unser Vaterland und unser König viele solche Mirabeaus haben. Dann werden die Roten, welche in den edlen Bismarcks, Gerlachs und Konsorten die rechten Bahnbrecher besitzen, nimmer mit ihnen durchgehen." So zeigte der alte Gott, an den Arndt unerschütterlich glaubte, ihm, ehe er schied, den Erfüller des gelobten Landes von weitem. Aber er schien ihm nur ein Ärgernis und eine Torheit.

Annette v. Droste-Hülshoff

I.

Das Tagebuch eines alten Fräuleins aus adligem Hause vom Anfang des Jahrhunderts entrollt sich, wenn man den Lebenswegen der Annette Droste nachgeht. Stille Pfade, ohne wirrendes Gestrüpp; keine großen Schicksale; keine reich und wild bewegte Handlung. Wenig Wechsel der Schauplätze. Keine starken Szenen, keine erregenden Impulse. Und die Heldin selber ganz unheldisch, von schlichtem Äußern, stiftsdamenmäßig, leicht vornüber gebeugt die Gestalt, von mild abgedämpfter Resignation überhaucht: „einer überschossenen Pflanze gleich", wie sie sich selbst schildert, „die im Winde schwankt. Ihre nicht regelmäßigem Züge haben allerdings etwas höchst Adliges und können sich bis zum Ausdruck einer Seherin steigern, aber das geht vorüber, und dann bleibt nur etwas Gutmütiges und fast peinlich Sittsames zurück."

Ein andres Bild aber steigt aus ihren Liedern auf. Ihr Leben ein sicher gehegter Garten voll Abendfrieden, ihre Dichtung Felsgebirge und Urwaldmajestät, Heideschauer und Nebelweben fernher lockend durch den Tann in Sumpf und Moor. Und sie, die diese Geschichte und Gedichte schuf, von strengster künstlerischer Ehrlichkeit, unfähig zu schildern, was ihr nicht Erlebnis war. Da lockts die Fäden zu finden zwischen dem scheinbar Widersprechenden. Das geheimnisvolle Problem eines Doppellebens scheint aufzutauchen. Man forscht nach jener zweiten Seele der Annette und ihrem Erleben. Und da wird man, stärker vielleicht als bei irgend einer anderen Erscheinung, eine wahrhaft dämonische Abhängigkeit der Dichterin von der Landschaft finden; es ist, als ob ihr mütterliches Land, die rote Erde mit all ihren Geheimnissen und Koboldеn das stille Mädchen überwältigt und zwingt; sie verzaubert zu einer Norne mit wildflackernden Haaren, die durch Nacht und Dunkel, Zaubersprüche murmelnd, dahergeht. So entstehen die Notturnos voll blutiger, flammender Glut. Westfalen dichtet in ihr.

Gut stimmt zum Bilde, nicht der Dichterin Annette, aber des alternden Freifräuleins, die Bühne, auf der sich die Hälfte ihres Lebens abspann, der Witwensitz der Drostes, der kleine Edelhof „Rüschhaus". Ruhe und Frieden liegt darüber. Gehölze, Wallhecken, Baumreihen begrenzen den Blick. Nur hier und dort der Anblick auf ein umwalltes Ackerstück, eine Wiesenfläche. Kein Geräusch als das Wiehern eines Pferdes, das im Viergespann den Pflug durch die Schollen des schweren lehmigen Bodens auf dem nächsten Kamp zieht, oder das Schnattern der Enten, die auf dem schmalen Graben die Wasserlinsen schmecken; das Gegacker eines Hahnes, der mit schiefgehaltenem Kopf den Habicht erspäht, der hoch über den Eichenwipfeln stumm seine Kreise zieht. Ruhe und Frieden auch über ihren Gemächern, einer Reihe kleiner und niedriger Entresolzimmerchen. Sie liegen nach Westen, und die niedergehende Sonne wirft ihre Strahlen durch die farbigen Scheiben einiger aus der Schweiz mitgebrachter Glasgemälde.

Im Sommer, wenn die Fenster offen stehn, kommen die Schwalben und Finken hereingeflattert und setzen sich dicht neben die Bewohnerin des Stübchens. Ein großes altmodisches Kanapee, mit schwarzer Serge überzogen, steht darin, ein braungestrichener Tisch, ein paar Rohrstühle und ein altes dünnstimmiges Klavier. Aus dem hinteren Zimmer aber tönt das Schnurren des Spinnrades; es ist die alte Amme Annettes, die hier hochbetagt und versonnen sitzt, als warte sie auf den Tod. Die Stimmung eines Grimmschen Märchens. Und am Abend finden sich die Kinder ein, flachsköpfige Buben und Mädchen. Sie trippeln in ihren Holzschuhen unter das Fenster und rufen: „Frölen, Frölen, vertellen." Und Annette fängt dann fröhlich ihr „Es war einmal" an.

Sie lebt hier völlig für sich. Sie kränkelt und leidet, sie ist nicht frei von allerlei Wunderlichkeiten und Grillen. Sie hat sich angewöhnt, kalt zu essen, kalte Milch, kalten Kaffee; zu Mittag nimmt sie nichts als Kartoffeln und kaltes Fleisch. Warme Speisen machen sie krank. Blutandrang nach dem Kopf quält sie und Wechselfieber. Sie wird auch seltsam durch die Tag- und Nachtgleiche beeinflußt, an Goethes, Gentzens und Adam Müllers

meteorologische Empfindlichkeit erinnernd. Dem Johannes der „Judenbuche“ lieh sie später diese Sensibilität.

Sie hat die Dreißig schon überschritten. Die Mädchenblütenträume sind begraben. Sie hat sich, wie alle Resignierten, Ersatz im Sammeln gesucht. Und sie geht liebevoll mit ihren sich stetig mehrenden Schätzen um, „den merkwürdigen kleinen Gold-, Erz- und Silberstücken mit den grünen und schwarzen römischen Kaisern darauf, den unzähligen Bracteaten, Sedisvakanztalern, Krönungs-, Huldigungs- und Spottmedaillen, den zarten geschnittenen Gemmen von buntschichtigem Onyx, den Kameen und den Intaglien, den Rokoko-Ringen und den Uhren in getriebenen Goldgehäusen“.

Reisen nach der Meersburg am Bodensee, in die Schweiz unterbrechen kurz dies stille Leben. Doch die Menschen, die sie hier aufsucht, der alte Freiherr Laßberg, der sich als letzter Ritter mit Lied und Heldenbuch fühlte, die Grafen Thurn auf Schloß Berg sorgen dafür, daß das Wunderliche nicht aus ihrem heimatlichem Leben schwindet: ein Verkehr mit seltsamen, fast erstorbenen Menschen und verstaubten Dingen.

Da tun sich Schiebladen auf, die seit sechzig Jahren nicht geöffnet sind; der Moderduft verbreitet sich im Zimmer, und Annetten ists, als berühre sie die wunderbar konservierten Glieder von Toten, wenn ihre Hand über die alten Wappenstickereien, die Miniaturen längst Verblichener, über die Liederhefte mit verschollenen und verwehten Melodien fährt.

Den stärksten Inhalt gibt ihrem Leben aber ein Freundschaftsverhältnis, der Verkehr mit Levin Schücking, der in Briefen widergespiegelt, die ganze Persönlichkeit Annettens wundersam erhellt aufsteigen läßt.

Der Mann um vieles jünger als die Frau. Er ist der Sohn einer Jugendfreundin. Als Gymnasiast, schüchtern und unbeholfen, kam er einst mit seinem Mentor auf den Edelhof. Das Fräulein empfing sie mit gehaltener Freundlichkeit, sie heftete ihre großen redenden Augen eine stumme Pause hindurch forschend auf den blöden vor ihr stehenden Jungen. Diese Augen, die in manchen Momenten die innere, so andere Welt verrieten, bannten ihn eigentümlich. Sie waren vorliegend, der Augapfel

fast konisch gebildet, man sah die Pupille durch das feine Lid schimmern, wenn sie es schloß. Er mußte an das Antlitz einer Sibylle denken. Acht Jahre nach dieser ersten, etwas gleichgiltigen Begegnung traten sie sich näher. Man teilte sich gegenseitig Pläne und Arbeiten mit, ja man vereinigte sich zu gemeinsamer literarischer Tätigkeit.

Der Briefwechsel des alten Mädchens mit dem jungen Mann hat nichts Süßlich-Sentimentales. Ein kräftiger, fast robuster Ton kommt vor. Sie nennt ihn „guter Junge", zankt mütterlich mit ihrem „Schlingel", ihrem „kleinen Pferdchen". Aber man denkt doch bei diesen Briefen, die, wenn sie offiziell geschrieben, das „Sie", wenn sie heimlich empfangen werden, das „Du" führen, an ein Wort, das der kluge und gütige Philosoph Schlüter über seine Freundin Annette sagte. Er erwiderte jemand, der ganz begeistert von ihrer Lebendigkeit und Drolligkeit im Gespräch redete: „Und doch schlägt ein tiefes und wundes Herz darunter." Annette hatte ein tiefes zärtliches Mütterlichkeitsbedürfnis, die Sehnsucht, für jemand sich sorgend zu mühen, ihre Hände zu regen und ein getreues Herz zu wissen. Das Weib in ihr machte seine Forderungen geltend. Dazu aber kam eine scheue, spröde Gefühlsschämigkeit, die peinliche Angst, sentimental gefunden zu werden. So tritt sie manchmal stärker auf, und ihre Worte reden kräftiger als ihr Empfinden.

„Ich will wie eine Verwandte für Sie sorgen; ich will Sie wie einen Bruder lieb haben; ich will jemand haben, für den ich sorgen kann wie ein Weib; an dem ich eine geistige Stütze habe, denn meine Umgebung reicht nicht für mich aus; meine Gedanken gehen darüber hinaus und bewegen sich in einem Felde, das nur Sie auch betreten; aber wenn ich auch so gedankenarm wäre wie meine Köchin — es wäre doch dasselbe, ich will jemand haben, der mein ist, und dem ich wie einem geduldigen Kameel alles aufpacken kann, was an Liebe und Wärme, an Drang zu pflegen und zu regen, zu beschützen und zu leiten in mir ist und übersprudelt. Aber wenn Sie Kameel deshalb glauben oder jemals sich einbilden, ich wäre verliebt in Sie, ich wäre eine Närrin und würfe mich Ihnen an den Hals, so sind Sie nicht nur ein

eitler Geck, sondern Sie sind etwas Schlimmeres; ein verdorbener Mensch, der von einem reinen und edlen Verhältnis keinen Begriff hat."

Sie zeigt sich in den Briefen als die stärkere Persönlichkeit, fast männlich gegenüber seinem weiblich anschmiegsamen Wesen. Er nennt sie „Mütterchen" und sich ihr „treues, kleines Pferdchen". Entschiedener wird er nur in literarischen Dingen, wenn er ihr ehrlich und scharf Kritiken über ihre Gedichte schreibt.

Sie geht klug und sicher einher, immer voll guten Rats und Vorsicht, vernünftig und praktisch in Geldsachen, warnend vor Unüberlegtheiten. Ohne Eitelkeit: „Nimm mich, wie Gott mich hat gemacht, und leih mir keine fremden Züge". Sie sagte, sie sei jetzt ein altes krankes Madämchen. Sie will, wie in ihrem Äußeren, so auch in ihren Werken keine Retouchen: sint ut sunt, „sie leidet keine Pfauenfedern in ihrem Krähenpelz".

Aber unter der derbgraden Sprache, dem „weiß der Henker", dem „zu Brei zusammendrücken", dem Abweisen alles „Tränenweidensäuselns", vernimmt der Feinhörige doch noch manches andere. Und wieder zeigt sich auch hier, daß das tiefverschlossene Innere Annettens vielgestalteter, komplizierter war, als das Äußere schien.

Ein weiches, frauenhaftes Liebessehnen schlummert in ihr. In des Freundes Antlitz sucht sie ihre Züge:

> Blick in mein Auge — ist es nicht das deine?
> Ist nicht mein Zürnen selber deinem gleich?
> Du lächelst — und dein Lächeln ist das meine,
> An gleicher Lust und gleichen Sinnen reich.

Sie sucht die Stätten, wo sie zusammen gegangen sind: „Kommt dann jemand, was jeden Tag einmal passiert, so kann ich mir bei meiner Blindheit lange einbilden, du wärest es und du glaubst nicht, wie viel mir das ist." Und sie setzt sich stundenlang in seinen Sessel: „Solltest du es wohl wissen, wie lieb ich dich habe? Ich glaube kaum."

Und sie bittet: „Schreib mir nur oft, mein Talent steigt und stirbt mit deiner Liebe; was ich werde, werde ich durch dich und

um deinetwillen; sonst wäre es mir viel lieber und bequemer, mir innerlich allein etwas vorzudichten."

Sie sehnt sich, ihn alle Tage nur zwei Minuten zu sehen, dann würde sie singen, „daß die Lachse aus dem Bodensee sprängen und die Möven sich ihr auf die Schulter setzten".

Und als Levin diesen Banden entwächst und sich verlobt, da spricht sie ein Wort, das unzweideutig verrät, daß nicht allein mütterliches Regen sie an ihn gekettet:

„Aber mich vergißt du doch nicht, was die Zeit auch daran ändern mag; wenn der eine Haken bricht, so hält der andere; dein Mütterchen bleibe ich doch, und wenn ich auch noch vierzig Jahre lebe, nicht wahr, mein Junge? mein Schatz, mein kleines Pferdchen, — was hängen alles für Erinnerungen, die nie verlöschen können, an diesem Titel! Schreib mir, daß du mich lieb hast; ich habe es so lange nicht ordentlich gehört und bin so neugierig darauf, du dummes, nichtswürdiges kleines Pferd!"

Dies Menschliche der Dichterin führte zu ihrem Schaffen, zu ihrer Gefühlslyrik. Keine Leidenschaft ist darin, sondern gütevolle, tiefe Liebe, die Liebe des Evangeliums, die da hilft und tröstet, die Blume, von der sie singt:

Farblos und Duftes bar, nichts weiß
Sie, als den frommen Tau zu hüten
Und dem Verschmachtenden ihn leis
In ihrem Kelche anzubieten.
Vorüber hüpft die Schlange scheu,
Und Pfeile ihre Blicke regnen,
Vorüber rauscht der stolze Leu,
Allein der Pilger wird sie segnen.

Doch wenn man von der Droste-Hülshoff, der Dichterin, spricht, dann denkt man weniger an diese Lyrik, die vergänglich ist, als an ihre große, zwingende Landschaftsdichtung. Zu ihr aber führt aus dem Lebenslauf, der sich bis jetzt entrollt hat, nicht der Weg. Man muß hier tiefer spüren. Und man wird eine Stärke des Naturgefühls, eine Disposition, sich erregen zu lassen,

eine Reaktionsfähigkeit entdecken, die psychologisch an dieser Erscheinung von höchstem Interesse ist.

Die Summe und die Formulierung dieses Wesens liegt in einem, sie war Westfalin. Und sie hatte die Charakter-Mischung dieses Volksstammes in einer beispiellosen Reinheit ausgebildet. Diese merkwürdige Mischung aus still fröhlicher klösterlicher Beschaulichkeit, behaglichem Betrachten, einer gewissen, fast nüchternen Verstandesmäßigkeit, Abneigung gegen alles Verstiegene, gegen jede pathetische Äußerung und dazu eine Fülle innerer Phantastik, ein Hang zum Aberglauben und ein Kultus des Unheimlichen. Ähnlich die Mischung, wie die ostpreußische Amalgamierung des rein vernünftig Kantischen mit dem visionären Hoffmannesken.

Die westfälische Erde mit ihren Dünsten umwob mit unentrinnbaren Kreisen die Seele Annettens und schuf sie ganz zu ihrem Geschöpf, zu einem Bilde, das ihr gleich sei.

Es ist die Erde, von der sie selber in ihrem wundervollen Stimmungsbild „Bei uns zu Lande auf dem Lande" mit tiefen Heimatfühlen schreibt:

„Seltsames schlummerndes Land! so sachte Elemente! so leise seufzender Strichwind, so träumende Gewässer, so kleine friedliche Donnerwetterchen ohne Widerhall! und so stille blonde Leutchen, die niemals fluchen, selten singen oder pfeifen, aber denen der Mund immer zu einem behaglichen Lächeln steht, wenn sie unter der Arbeit nach jeder fünften Minute die Wolken studieren und aus ihrem kurzen Stummelchen gen Himmel rauchen, mit dem sie sich in bestem Einvernehmen fühlen."

Und die andere Seite:

„Das Land ist von prophetischen Träumen und Gesichten wie mit einem Flor überzogen. Fast der zehnte Mann ein Prophet. Seltsam ist, daß alle diese Menschen eine körperliche Ähnlichkeit haben: ein lichtblaues, geisterhaftes Auge, was fast ängstlich zu ertragen ist; ich meine, so müsse Swedenborg ausgesehen haben; sonst sind sie einfach, häufig beschränkt, des Betrugs unfähig, in keiner Weise von anderen Bauern unterschieden. Ich habe mit manchen von ihnen geredet, und sie gaben mir anständigen Be-

scheid über Wirtschaft und Witterung; aber sobald meine Fragen übers Alltägliche hinausgingen, waren sie ihnen unverständlich, und doch verraten manche dieser sogenannten Prophezeiungen und Gesichte eine großartige Einbildungskraft, streifen an die Allegorie und gehen überall weit über das Gewöhnliche, so daß ich gezwungen bin, eine momentane geistige Steigerung anzunehmen." Sie leben „in einer inneren Poesie, die ihnen im Traum mehr von dem gibt, was ihre leiblichen Augen nie sehen werden, als wir anderen übersättigten Menschen mit unseren Händen ergreifen können".

Und in einem Gedicht hat sie die hier angedeutete Gabe des Vorschauens, des zweiten Gesichts bei den Westfalen behandelt:

Kennst du die Blassen im Heideland,
Mit blonden flächsernen Haaren?
Mit Augen so blau, wie an Weihers Rand,
Die Blitze der Welle fahren.
O, sprich ein Gebet, inbrünstig echt,
Für die Seher der Nacht, das gequälte Geschlecht.

Aus solchem Blut stammend empfindet sie gleich stark das Beschauliche in der Natur, das ihrem Wesen das Entsprechende war, und das Unheimliche, Gigantische, Nächtliche, das Schauder einjagt und sie doch magnetisch mit dem Blick der Schlange bannt, sie zwingt und lockt, daß sie es fassen und gestalten muß. Es ist wie eine dämonische Befruchtung.

Annette liebt ihre Altjungfernzimmer, traulich voll Blumen und Tellern mit Vergißmeinnicht und Heidekräutern; sie liebt die Feierstunden der Natur, wenn die Heimchen zirpen, und man im hohen Laubengang bei der alten Linde in der Welt Gottes nichts als die Schafglocken in der Ferne und das Gesumme der Insekten hört, nichts sieht als das grüne Laub, den Sonnenstrahl durch die Zweige und die Fliegen auf dem Tisch spazieren; sie versenkt sich in die Romantik des einsamen Vorwerkes, wo man in einem großen Rund von allen Seiten hin verzaubert sitzt, während in der Ferne die Sensen schwirren; aber sie wird eine ganz andere vor großen und starken Naturereignissen.

Neben der Sumpf- und Heidephantastik der westfälischen Heimat waren starke Erreger die Schweiz und die altersgraue Meersburg am Bodensee. Bis zu Schmerzen erregt sie das Alpenglühen, das sie einem im dunklen Rosenrot glühenden Eisen vergleicht. Wie sich aber die rötliche Färbung steigert zu rosenrot, dunkelrot, blaurot, immer schneller, immer tiefer, als die Wolken nun an das Gebirge zogen, die feurigen Funken in einem schwarzen Meere schwammen, da macht sie die Fenster zu, steckt den Kopf in die Sofapolster und kann nichts anders vorläufig sehen oder hören.

Und dann die Einwirkung der alten Meersburg, wo die Zeit still steht, wie in einem wirklichen verwunschenen Schloß, und Annette wie eine verzauberte Prinzessin in einem Turm haust, mit heimlichen Stiegen in den Mauern, mit Fensterscheiben, von Gefangenenhand mit Sprüchen bedeckt, mit Gewölben, wo es nachts klirrt und rasselt. Und hier wird ihr das Einsame, Unheimliche erst recht köstlich.

II.

Getreulich spiegeln sich die westfälischen Elemente der Droste in ihrem Dichten. Ihre starke, gerade Abneigung gegen alles Phrasierte, ihre herbe Gefühlsreserviertheit, ihre peinliche Herzensehrlichkeit führt sie in einer Zeit, wo das Dekorative und Luxuriöse der Sprache etwas galt — Zeuge ist Freiligrats Exotik —, zu einer schlichten, sparsamen, aber herzenstief empfundenen Wirklichkeitsdichtung, zu einem echten Realismus, der das Gemachte haßt und flieht.

Sie mahnt einmal Schücking: „Reden Sie mit den einfachen Lauten, handeln Sie in der einfachen Weise Ihres Vaterlands, und die Überzeugung wird sich immer mehr in Ihnen befestigen, daß nur das Einfache großartig, nur das ganz Ungesuchte wahrhaft rührend und eindringlich ist.“ Sie spottet über die Dichter, die „mit dem Alpenglühn um sich werfen“, und über den Schöngeist, der die Natur nur in falschpoetischem Aufputz deklamatorisch besingt:

Der an dem Quell, wie Schillers Knabe,
Violen schlingt in Kränzelein

Sie sprach einmal das bezeichnende Wort, manches Wirkliche sei so romantisch, daß man es zu einem Roman gar nicht brauchen könne, weil es gar zu romanhaft klänge.

Aus diesem realistischen Bemühen schuf sie ihrer Sprache charakteristische Eigenart. Nicht das Schönklingende, sondern das Treffende wählt sie, den anschauungsstärksten Ausdruck. Von zwei Wendungen nimmt sie immer die derbere. Sie erkennt klug die Wirkung des Dialektes: „Mit dem Dialekt schwindet das Salz aus der Speise; denn der Bauer paßt nicht seine Gedanken der Sprache an, sondern er hat gemodelt und modelt fortwährend die Sprache nach dem augenblicklichen Bedürfnis, und gerade das gibt ihm das unnachahmlich Naive."

Und weiter führt sie ihr Wirklichkeitssinn zu einer feinen und hellspürigen Beobachtung des Details, mit der sie in ihrer Zeit fast allein steht. Ihr Auge, das in der Nähe so scharf sieht, während es auf größere Entfernung schon wieder kurzsichtig wird, studiert das Kleinleben der Natur. In ihrer Dichtung gibt es kein blasses Verallgemeinern, ihr wird alles wichtig und bedeutend. Sie trägt in sich die Alltagspoesie, die alles liebevoll sieht und liebevoll spiegelt, die Andacht zum Unbedeutenden.

Die schönsten Beispiele hierfür sind nicht nur in den Gedichten, sondern vor allem in den von Stormscher Hausheimlichkeit warm durchhauchten Bildern aus Westfalen: „Bei uns zu Lande auf dem Lande".

Das Beschauliche der Droste, der Sammlerin alter Kunst- und Bücherschätze, das Stillinsichgezogene und doch gütig Sorgende hat dann einen wunderbaren Niederschlag in jenem Zyklus voll Einfalt und Stille und tiefen ruhevollen Gottesfrieden gefunden, in „des alten Pfarrers Woche", die vom Endlichen ins Ewige verklingt. Und die Beschaulichkeit wächst aus gemütlichem Sicheinspinnen zu erkenntnisvoller Betrachtung und weisheitsvoller Resignation: „Vanitas vanitatum vanitas." Über die Heide ziehen

die Krähen, hundertjährig, und schwatzen von alten Zeiten, doch ein Rabe kommt und beschämt sie tief:

> Ihr Narren all!
> Ist einer hier, der hörte von Walhall,
> Von Teut und Tor und von dem Hünengrabe?
> Saht ihr den Opferstein —
> Da, mit Gekrächz
> Hebt sich die Schar und klatscht entlang den Hügel.
> Der Rabe blinzt, er stößt ein kurz Gekrächz,
> Die Federn sträubend wie ein zorn'ger Igel,
> Dann duckt er nieder, kraut das kahle Ohr,
> Noch immer schnarrend fort von Teut und Tor!

Was ist Menschentun und Treiben! Der Wind braust darüber hin. Der Sand der Heide verweht es. Vergessen senkt sich darüber. Nur ein paar Krähen und Raben krächzen vielleicht noch einmal gespenstisch davon.

Doch alle diese Äußerungen ihres Wesens, die so gut zu ihrer Erscheinung stimmten, schwiegen still, wenn sich nach den Idyllen der westfälischen Landschaft die Dämonie dieses Bodens über sie warf:

> Und jeden wilden Geiersschrei
> In mir die wilde Muse weckt.

Das Unheimliche, Visionäre lag tief verborgen in ihr; es mischte sich mit jener stillen äußeren Gutmütigkeit und Schlichtheit, wie sie es selbst in früher angeführten Stellen als charakteristisch für Westfalens Art schildert.

Ihre Phantasie war fieberhaft erregt, schon als Kind konnte sie in eine weltentrückte Verzückung geraten. Sie lebte in ihren Träumen, und dies innere Leben ist potenzierter als ihr äußeres.

Und im Alter ist diese Eigenschaft eher noch gesteigert. Als sie krank und matt in ihren letzten Lebensjahren auf der Meersburg anlangt, sitzt sie stundenlang in dem tiefen, breiten Sessel an dem großen Kachelofen, und wenn sie da an der Schattenseite kauert, dann tummeln sich ihre Phantasien: „Jede etwas

unebene Stelle an der Wand, ja jede Falte im Kissen bildet sich mir gleich zu mitunter recht schönen Gruppen aus, und jedes zufällig gesprochene, etwas ungewöhnliche Wort steht gleich als Titel eines Romans oder einer Novelle vor mir, mit allen Hauptmomenten der Begebenheit."

Und nun diese Phantasie, befruchtet durch die gespenstische Macht der roten Erde. Die Elementargeister dieses Bodens sind in ihr wirksam. Auch ihr hat sich jenes zweite Gesicht geoffenbart. Was sie im „Fräulein von Rodenschild" erzählt, das hat sie selber an sich empfunden, das Schauen des eigenen geisterhaften Ebenbildes.

Die Phantome der Heide verdichten sich ihr:

Weit, weit der gelbe Sand, nur wie ein grüner Strich am Horizont die Föhren. Und am Abend, da verschwimmt die Heide im brauenden Nebel wie in einem grauen Ozean. Im Moore brodelts mit Schrillen und Gezisch; umsponnen von den Nebeln zergeht die Fichte in Rauch. Irres Leuchten im Rohr; durch den Tann flackert ungewisser Lichtschimmer der Hirtenfeuer.

Und das ist das Moderne an dem Naturgefühl der Droste, daß sie einmal jede landschaftliche Impression in einen seelischen Stimmungsausdruck umsetzt, und daß sie dann in einer Mischung von Realistik und Phantastik zeigt, wie das Wirkliche zugleich auch gespenstisch sein kann. Die Gespenster sind in uns. Das ist die Geschichte vom „Knaben im Moor", an nachtdunkler Wucht dem Hebbelschen „Heideknaben" ebenbürtig:

O schaurig ist's, übers Moor zu gehn,
Wenn es wimmelt vom Heiderauche,
Sich wie Phantome die Dünste drehn,

und nun raschelt und raunt es aus Röhricht und Hag, aus der nickenden Föhre, aus brodelndem Pfeifen, aus dem berstenden Moor, vom Spuk der Heide, vom gespenstischen Gräberknecht, von der Spinnleonor und vom tollen Geigenmann.

Und dies Realistisch-Phantastische gibt auch den Ton für die Novelle von „der Judenbuche". In der Geschichte ereignet sich

nichts Übernatürliches, aber der Odem einer Schicksalsgewalt weht hindurch, die unheimliche Macht des Bodens. Es ist, als wüchsen Riesenarme, verstrickten Wurzeln gleich, aus der Erde und klammerten sich an die Menschen. Und Bäume und Sträucher sind Dämonen, übermächtige Naturgewalten, deren Spielball das Menschenkind ist.

In das Unheimliche versponnen, steigerte sich Annettens Begier nach düstern Nachtstücken voll Blut und Dunkel, in ungewisse Fackelbeleuchtung getaucht, daß das Auge nicht weiß, wann der Spuk vorüberzog, war es wirklich oder nur geträumt. So erzählte sie die flackernden Geschichten vom „spiritus familiaris des Roßtäuschers“, von des Arztes Vermächtnis (dasselbe Motiv hat Schelling in den letzten Worten des Pfarrers von Drontheim behandelt), von der Mutter Wiederkehr. Das sind abgerissene Novellen in Versen, von einer gewissen bewußt dämmernden Unklarheit und Ungewißheit, wo Leben und Traum verschwimmen; Geschichten, in denen unheimliche Gewalten, Wahnsinn und Spuk ihre Krallen in das Leben der Menschen recken. Chamisso und Lenau haben solche Stoffe in ähnlicher Form in kürzeren Versdichtungen behandelt. Doch die Droste steht selbständig da, ihr ist das Rembrandtsche Helldunkel eher noch stärker gelungen. Sie reicht an die knappe Wucht Kleistischer Nachtstücke heran.

Sonst hat sie, die Romantische, wenig mit der literarischen Romantik gemein. Alles Fratzenhafte, Grotesk-Bizarre, die Ironie standen ihr weit fern. Und das Unheimliche gestaltete sie nicht aus künstlicher Aufstachelung oder literarischer Beeinflussung, sondern weil sie es vermöge ihrer natürlichen Veranlagung, ihrer Stammeseigenschaft, in der Natur fand.

Wenn sie gelernt hat, so lernte sie von Scott und Byron, aus einer Schülerin aber ward sie selbst und eigen zu einer niemand lehnspflichtigen Meisterin. Sie stimmte sich ihr Instrument und ward an Mitteln reich und erfahren. Sie entdeckte sich Geheimnisse der künstlerischen Wirkung, denen nachzugehen unendlich reizvoll ist. Was erreicht sie nicht durch den Wechsel des Rhythmus, wie erkennt sie die musikalischen Werte der

Worte, der Vokale und Konsonanten. Alles wird ihr dienstbar und hilft ihr malen. Die einfache volksliedermäßige Weise:

Wie sind meine Finger so grün,
Blumen habe ich zerrissen,
Sie wollten für mich blühn
Und haben sterben müssen,

kommt ihr ebenso sicher wie die kunstmäßige Ballade.

Bilder von assoziationsträchtiger Kraft stehen ihr zur Verfügung. Wie eine „Feuerfliege" saust die Karosse durch den düsteren Wald, „die Nacht zieht tief den feuchten Odem", der Dom zu Köln erscheint als ein „versteinerter Palmenwald". Im öden Haus des Roßtäuschers starren am offenen Tore Nägelreihen wie „rostige Gebisse". Wie in Schwefellicht getaucht muten ihre Sumpfbilder an:

Der Wanderer bricht den Rank, er reißt und wütet in den Brombeerhecken,
Da seitwärts durch Geröhres Speer erglänzt des Kolkes Tintenbecken,
Ein wüstes Kübel, wie getränkt mit schweflicher Asphaltesjauche,
Langbeinig füßelnd Larvenvolk regt sich im Fadenschlamm und Lauche,
Und faule Spiegel, blau und grün,
Wie Regenbogen drüber zieh'n.

Inmitten starrt ein dunkler Fleck, vom Riesenauge die Pupille,
Dort steigt die Wasserlilj' empor, dem Fußtritt lauschend durch die Stille.

Ganz im Sinne moderner Ästhetik handelt sie, wenn sie das Charakteristische bei der Wahl eines Bildes ausschlaggebend sein läßt, unbekümmert darum, ob die Schöngeistigen den Vergleich auch edel genug finden. So läßt sie eine Glatze glänzen wie „frischen Speck" und einen Menschen stöhnen, wie ein „dämpfiges Pferd".

Und moderne Stimmungspoesie klingt vor in dieser Stelle:

„Dicke Wolken lassen den Mond nur wenig durchkommen, so daß Berge und Felsen sich riesenhaft vergrößern, und das Städtchen mit seinen rotglühenden Schmelzöfen in den langen Fabriksälen sich wirklich feenhaft ausnahm."

Ausgang der vierziger Jahre neigt sich ihr Leben. Sie sitzt als Einsiedlerin im einsamen Rüschhaus im Garten, und sie kommt sich oft als eine schon Entschlafene vor:

Ihr war, als hörte sie den Flug
Der Ewigkeit vorüberrauschen.

Alles Irdische fiel von ihr ab. Ihr weltliches Jahr geht zu Ende, das geistliche Jahr beginnt. Da beendet sie das Lieblingswerk ihres Lebens, jene Sammlung religiöser Lyrik, die jedem Feiertag des Kirchenjahres ein Lied weiht. Es sind aber nicht, wie von katholischer Seite behauptet und jetzt endgültig durch Budde widerlegt wurde, streng orthodoxe unpersönliche Textparaphrasierungen, die sich an die Säule der Tradition und Autorität lehnen. Es sind im Gegenteil ganz undogmatische Gefühlskonfessionen. Ein schmerzlich ringendes Gottsuchen, das Klagen eines „vielfach gepreßten und geteilten Gemütes". Das Motiv des Evangeliums wird stets persönlich umgeprägt. Und völlig unkatholisch ist es, daß Annette die erleichternden Hilfsmittel ihrer Kirche verschmäht. Sie will keinen irdischen Mittler zwischen sich und Gott, sie will nicht durch die Macht der Kirche „zum Himmel steigen", sie will empor fliegen oder gezogen werden.

Die unzweideutigsten Worte hat Annette selbst über ihr Buch gesagt; sie bestimmt es für die „verbreitete Sekte derer, bei denen die Liebe größer als der Glaube, für jene unglücklichen, aber törichten Menschen, die in einer Stunde mehr fragen, als sieben Weise in vielen Jahren beantworten können."

Mit dem geistlichen Jahr geht auch ihr Sein zu Ende, der geistlichen Woche ihres Pfarrherrn gleich:

Ja wenn ich bin entladen,
Der Woche Last und Pein,
Dann führe Gott der Milde,

Das Werk nach deinem Bilde
In deinen Sonntag ein.

In den Maitagen 1848 ging sie in den Frieden. Ihr Leben verlosch sanft und schmerzlos. Auf dem Friedhof der Meersburg ruht sie. Ein flacher, in die Kirchhofsmauer eingelassener Stein, von Epheu überwachsen, kündet den Platz.

In Münster hat man ihr zur Feier dieses Säkularjahres ein Denkmal errichtet. Die Büste gibt das Bild Annettens, wie es uns vor der Seele steht: das schlichte Frauenbild einer Stiftsdame, um den Hals unter dem umgeschlagenen Kragen ein Kreuz; ein gütiger Mund mit sanften Lippen; aber in dem friedevollen Antlitz die Augen der Sibylle.

Hebbel-Wege.

> Jetzt hau weiter. Daß mir das
> Dröhnen füllt mein Hammerschlag,
> In die Tiefe muß ich dringen
> Bis wo mir die Erze klingen.
>
> Ibsen.

Ein Garten der Erkenntnis voll vorweltlicher Riesenvegetation, dämmernder Fernen, jäher Abgrundblicke zeigt aus Hebbels autobiographischem Werke auf. Und manchmal denkt man an indische Tempelwälder, wo in erstarrtem Schweigen göttliche Kolosse thronen, über deren finstere Schicksalsmienen monströs-bizarre Grimassen zucken. Grausiges und Groteskes eint sich wie in seltsamen Kulten, und die Menschenstimme, die hier spricht, tönt wie aus den Tiefen der Erde, aus dem Reich der Mütter.

So leidenschaftlich gegenwärtig haben wenige Menschen die unterirdischen Zusammenhänge ihres Lebens gefühlt, so verwegen wenige die dunkle Tiefe durchforscht, die mitternächtigen Schachte, wo die verborgenen Urmetalle schlummern. Das Jenseits des Künstlers hat Hebbel mit einer jäh fordernden Beschwörergewalt zur Erscheinung gebracht und die geheimsten Rapporte zwischen sich und dieser visionären Vorstellungswelt in die Bewußtseinssphäre magnetisch gezwungen. Was die Sehnsucht unserer gegenwärtigen Dichtung ist, durch die reale Äußerlichkeit des irdischen Lebens die „Vie intérieure" transparent hindurchleuchten zu lassen, danach ringt Hebbels nach innen gewandte Prophetie in jedem Moment seiner künstlerischen und menschlichen Existenz.

Und eins ist dabei wesentlich, kein Hineingeheimnissen spielt hier, kein Betrug an der Natur und Menschlichkeit, kein künstliches Aufrecken in die Seherpose, wie z. B. bei Grabbe, der Hebbel in den Gesten und im Ausdruck, auch im „Wildgeruch" manchmal ähnlich scheinen mag, der aber zu einer höheren Einheit seiner inneren und äußeren Zustände, zu einer überschauenden Erkenntnis nicht gelangte. Hebbel kann sehr einfach und natürlich von den Lebenssachen des Alltags sprechen, nicht minder natürlich erscheint er aber auch, wenn er mit prometheischer

Geberde gigantische Worte ballt, um ein zeugendes Abbild gigantischer Vorstellung zu geben.

Man genießt das alles jetzt neu in den Ausgaben der Briefe und Tagebücher Hebbels, die von Richard Maria Werner nach dem echten Text wiederhergestellt wurden und die gegenüber der alten Bamberger Edition mit ihren Lücken und Retouchen, dem Zurechtstutzen nach eigenem Gutdünken, nun statt eines Bambergisch reflektierten Hebbel wieder den elementaren eigenwurzelnden Hebbel im Tiefsten spiegeln.

I.

„Hinter uns dehnt sich unsere Vergangenheit weit in die Ferne. Sie schläft dort hinten, wie eine im Nebel zurückgelassene Stadt." Sie scheint tot. Aber „in Wahrheit lebt unsere Vergangenheit, und zwar für viele unter uns tiefer und stärker, als unsere Gegenwart oder Zukunft. In Wahrheit ist die Macht der Vergangenheit eine der schwersten, die auf den Menschen lasten und ihn zur Trübsal niederbeugen." . . .

An die Worte Maeterlincks aus dem „Begrabenen Tempel" denkt man, wenn man in Hebbels Tagebüchern die Lemuren seiner Jugend aufsteigen sieht, wie sie ihm die Bitternisse seiner Gegenwart noch gräßlicher verzerren.

Die Misere bedrängt die erste Hälfte dieses Lebens mit grausamer Gewaltherrschaft. Der Hunger steht in gefährlicher Nähe und alle jämmerlichen Nöte und Elendigkeiten. Aber diesem Menschen setzen sich alle äußeren Erlebnisse in gesteigerte innere Zustände um. Wenn er von seiner Not spricht, so wird das keine kleinliche Arme-Leute-Malerei, sondern man fühlt Schicksalskrallen über einem edlen Opfer, die leiblichen Leiden setzen sich in peinvolle seelische Tragik um. Hebbel leidet nicht so sehr am Hunger, als an der Demütigung und an der Knechtung, die der Hunger über sein Menschentum verhängt. Die „Hinrichtung des inneren Menschen" fühlt er stückweise und die Vergewaltigung durch brutale dumpfe Riesenfäuste. Und im Hintergrunde sieht er seine Vergangenheit, das Land seines Ursprungs wirklich

wie ein finsteres Schicksalsreich, an das er unentrinnbar mit Sklavenseilen gefesselt ist.

In diesen Vorstellungen, die nornenhaft mit mythisch-urweltlichen Perspektiven alle Lebenszusammenhänge schauen, bekommen die Wesselburener Armutsjahre eine düstere, bedeutungsvolle Größe. Der Dichter der Notwendigkeit fühlt das Unerbittliche wirksam, er sieht das Bild seines Vaters unter dem Mühseligkeitsjoch der Not erdrückt, im Innersten verschüttet, mit Disteln und Dornen umstrickt. Die Armut hat die Stelle seiner Seele eingenommen. Ein bitterer finsterer Freudenhasser, der das Lachen nicht mehr verträgt, steigt schattenhaft auf und man hört den hämisch bösen Ton, mit dem er seine Söhne „seine Wölfe" nennt.

Die dumpfe beklemmende Luft dieser Jugend bleibt lange über Hebbel, sie lähmt ihn, sie macht ihn unfrei gegen die, die ihn in „Säuglings- und Knechtsgestalt" gekannt. Sie erfüllt ihn mit Furcht und Scheu vor Wohltaten. Denn schlimmer als das Leiden unter der Not wird ihm in den Jünglings- und Mannesjahren das Leiden unter den Wohltätern. Schneidender und verzweifelter als seine Klagen über die Enge ist sein erschütterndes Hilfeschreien aus den Tiefen der Erniedrigung. Eine „heilige Angst" um die Ehre verzehrt ihn und wie einen „moralischen Mordversuch" empfindet er die plumpen, gefühlsrohen Taktlosigkeiten seiner Hamburger Gönnerin, der Doktorin Schoppe. Aufgewühlte Empörung, mühsam durch dialektischen Verstand gebändigt, macht gegen diese Frau in einem langen Memorial voll qualerzwungener sachlicher Ruhe einen Prozeß wegen verletzten Gefühls anhängig.

Unsicher fühlt er sich wie ein Mensch, der jahrelang „zwischen Fußangeln und Selbstschüssen" umhergeirrt; „wie Holzsplitter schwären" die Beleidigungen lange im Fleisch nach, und unaustilgbar sind die Risse und Blutspuren seiner Seele.

Aus diesen Wunden steigt es auf, wie das Stöhnen ungeheurer Lebensangst, als er über den Tod seines Kindes aus Paris an die Gefährtin seines Elends Elise Lensing schreibt und ihr den Trost des Totseins verkündet, das Glück des Ruhens unter Kirchhofsrosen, statt als gehetztes Wild von Pfeilen bedeckt da-

hinzukeuchen. Und gegen die Ruhe des Nichtseins hält er seinen augenblicklichen Zustand, in dem er bitter von der Entdeckung eines „neuen Mittels“ spricht, sich auf einsamen Spaziergängen, wenn man der Gedanken-Qualen müde ist und keine acht Sous an eine Tasse Kaffee wenden mag, die Langeweile zu würzen: Man hält den Odem an, so lange, bis die Augen aus dem Kopfe herausspringen wollen und die Brust zu zerreißen droht — dann stößt die Lunge den Mund gewaltsam auf, man atmet und hat dann einen ordentlichen Genuß.

II.

Bei Hebbel herrscht stets ein leidenschaftlich konzentrierter Bewußtseinskontakt mit allen inneren Vorgängen. Er gräbt sich tief in alle Untergefühle ein, eine brennende Wißbegier treibt ihn ruhelos, die verborgensten Gänge seiner Natur zu durchforschen und sie sich analysierend darzustellen. An Goethes Wort denkt er: „Zustände gehen unwiderbringlich verloren, und eben die Zustände sind es, die von dem hellsten Reflexe des innersten Menschen wieder glänzen. Der Mensch ist ein Etwas, das nur zwischen zwei Grenzen zum Vorschein kommt, ein Strom, der nur mittelst seiner Ufer erfaßbar wird. Man sollte sich nicht die Mühe verdrießen lassen, diese Ufer sorgfältig aufzunehmen.“ Diese Erkenntnis gibt den Antrieb zum Tagebuch, zur Darstellung der états d'âmes. Dem Chaos seines Innern, dieser Hölle von Reizbarkeit und Empfindlichkeit, dem inneren Schwanken zwischen Leere und Fülle, dem Besessensein von Siedehitze und Kälte, dem Gewinde der Schlangen, dem Tosen und Gären seiner Elemente, will er zu Leibe, sie mit Beschwörerblick bannen, daß er zum Herrn der inneren Medusen wird.

Er leidet an den unbeherrschten vulkanischen Krisen, an den Affekten und Stimmungen, die stärker sind als er. Die Stürme seines Innern erschüttern ihn bis zum Wahnsinn, fremde Stimmen reden zu ihm und quälen boshaft satanisch die, die ihm die Liebsten sind, und er vermag nichts, als sich selbst darüber zu entsetzen. An Elise Lensing schreibt er aus solcher Zerrüttung: „O, es ist

oft eine solche Verwirrung in meiner Natur, daß mein besseres Ich ängstlich und schüchtern zwischen diesen chaotischen Strömen von Blut und Leidenschaft, die durcheinander stürzen, umher irrt, der Mund ist dann im Solde der dämonischen Gewalten, die sich zum Herrn über mich gemacht haben, und ganz bis ins Innerste zurückgedrängt, sitzt meine Seele wie ein Kind, das vor Tränen und Schauder nicht zu reden vermag und nur stumm die Hände faltet." Jede Welle des Gefühls schlägt über ihm zusammen, und er leidet die doppelte Qual, seine Zustände zu durchschauen und sie nicht überwinden zu können.

Hebbel hat ein tief wurzelhaftes Gefühl für das Kosmische, Demiurgische, er ahnt, „in jedem Menschen ist etwas, was aus ihm ins Universum zurückgreift", und er hat die Gewißheit, daß das, was ihm augenblicklich chaotisch, dunkelwallend erscheint, im letzten Grunde organisch, weltbeziehungsvoll sein wird. Drum ringt er mit aller geistigen Kraft um die Eroberung seines inneren Menschen. Goethes Fähigkeit „in die Wurzeln seiner Existenz zurückzukriechen", bewundert er, dann aber erschrickt er wieder vor den dunklen unheimlichen Grubenfahrten in die eigenen Abgründe: „dies stete Bespiegeln und Auskundschaften unserer selbst, wohin führt es? Nicht einmal zum Irrtum, höchstens zu einer verzweiflungsvollen Ahnung unserer eigenen schauerlichen Unendlichkeit, zu einem Punkt, wo uns das eigene Ich als das furchtbarste Gespenst gegenübertritt" ... „es heißt die Wahrheit durch die Tortur auspressen und mit dem Saft des Lebens den Baum der Erkenntnis düngen" und ermattet von seelischem Selbstzerfleischen, genießt er das Bild des Benvenuto Cellini, der „sich selbst fühlt, ohne durch Reflektion dazu gekommen zu sein".

Doch es läßt ihn nicht. Wenn er auch immer wieder sein eigenes Mühen um sich geringschätzig beurteilt — „es ist, als ob eine Schlange ihre Häute sammeln wollte, statt sie den Elementen zurückzugeben" — wenn er auch das Leben nur einen verunglückten Versuch des Individuums Form zu erlangen nennt, so gibt er diese Sehnsucht nach innerer Form nicht auf. Er will sich kennen lernen, er will nicht nur, wie die meisten Menschen, durch seine Zustände hindurch, wie durch eine Krankheit, er will

sie mit dem Bewußtsein erfassen, und eine Neujahrsbitte (1837) „vor dem Thron der ewigen Macht" geht um die höhere Einsicht in die eigene Natur.

Hebbel spricht einmal davon, daß er ein „Gefäß braucht, wenn nicht das, was sich aus seinem Innersten losgerissen, zurücktreten und ihn zerstören soll", er findet es in seiner Kunst. Die Kunst wird ihm dann das einzige Medium, wodurch „Welt, Leben und Natur" Eingang zu ihm finden. In künstlerischem Erfassen und Anschaun überwindet er das Leben, sein Durchforschen der Wildnisse und Untergründe der eigenen labyrinthischen Natur führt ihn zur perspektivischen, vielfältig gebrochenen Charakteristik, zum visionären Schauen und Sichtbarmachen der Wesensatmosphäre, in der ein Mensch wandelt, der Schicksalsfäden, die seine Seele spinnt und die von den Situationen des äußeren Lebens aufgenommen und abgewickelt werden.

Eine Fülle künstlerisch-psychologischer Weisheit und Erkenntnis ist in Einzelbemerkungen der Tagebücher aufgespeichert und trifft uns heute mit voll gegenwärtiger Kraft, und alles, was unsere lebende Dramatik sucht, ist hier in starker und sicherer Prägung schon ausgesprochen.

Und der Hauptsatz dieser Poetik heißt: „Das Problematische ist der Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie nicht vorhanden, so wenig wie die Gesunden für den Arzt. Nur, wo das Leben sich bricht, wo die inneren Verhältnisse sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe ..." Um diese Wahrheit kämpfen heut die Künstlerisch-Ernsten gegen diese Schöngeistigen genau so wie 1844, als diese Worte geschrieben wurden.

Was Hebbel in der Menschendichtung Goethes bewunderte: „die menschlichen Schöpfungen des Augenblicks, die ewigen Modifikationen des Menschen durch jeden Schritt, den er tut", das ist auch für die eigene Produktion das Lockende. Nichts soll direkt gegeben werden, nichts aus der Fläche angesehen werden, nichts Fertiges, Abgeschlossenes reizt, sondern immer das Werden, die Kristallisierungen, die Kreuzungen, die Wandlungen auf dem Hintergrund der Notwendigkeit.

Wie die Sprache hierfür als Ausdruck zu brauchen sei, formuliert Hebbel unumstößlich. Die indirekte Wirkung ist es, auf die es ankommt, das unbewußt Verräterische der Worte, die, „wenn sie ein Produkt des Charakters und der Situation sind, mehr den Menschen, der sie gebraucht, als die Sache, die er bezeichnen will, entschleiern". Das ist auch die Kunst Ibsenscher Dialoge, daß die Menschen, statt sich wie bei der „mittelmäßigen Poesie", fabelhaft einsichtig selbst zu exponieren, unbewußt sich enthüllen, und daß durch die bestimmte Art, wie die Hörer eingestellt werden, sie viel mehr von den dramatischen Personen erfahren, als diese selbst von sich ahnen. Und nicht anders geht es bei Bernhard Shaw, bei dem man auch nie die Worte wörtlich, stofflich nehmen darf, sondern immer in der charakteristischen Schattierung, die sie durch die sprechende Person oder den zeugenden Moment bekommen. Ein Wort kann viel Gesichter und viele Nebentöne und sehr verschiedene Temperaturen haben. Auf sie kommt es an.

Für diese seelische Atmosphärenschicht um Worte und Dinge hat Hebbel ein außerordentlich hellsichtiges Gefühl. Nur in Reflexen aber kann sie dichterisch sichtbar gemacht werden, drum sagt er: „Wenn der Dichter Charaktere dadurch zu zeichnen sucht, daß er sie selber sprechen läßt, so muß er sich hüten, sie über ihr eigenes Innere sprechen zu lassen. Alle ihre Äußerungen müssen sich auf etwas Äußeres beziehen; nur dann spricht sich ihr Inneres farbig und kräftig aus, denn es gestaltet sich nur in den Reflexen der Welt und des Lebens."

Dieser echten Auffassung vom poetischen Ausdruck stellt Hebbel das Zerrbild der sogenannten schönen Sprache gegenüber: „Sie ist das faule Fleisch aufgedunsener Redensarten, dasselbe in der Dramatik, was die schönen Redensarten im Leben sind. Magere Gedanken werden durch Bilder nicht fett."

Hebbel formuliert auch das, was man die dramatische Transparenz nennen könnte, das dichterische Vermögen, zugleich mit dem äußeren Eindruck der Szene alles Mitschwingende, alle Unter- und Nebenbeziehungen wahrnehmbar zu machen. Er spricht davon, wie dem wahren Dichter mit jedem Schritt, den er tut, eine Welt von Anschauungen und Beziehungen, die zugleich rückwärts und

vorwärts deuten, aufgeht, und er ist sich klar, daß er nur dann den Eindruck macht, den er machen will und soll, wenn er uns diesen schwellenden Reichtum, diese unendliche Lebensfülle mit genießen läßt: „es ist nicht wahr, daß der Mensch alles, was er denkt, ganz zu Ende denkt, was er empfindet, ganz ausempfindet; die Lebensäußerungen kreuzen sich, sie heben sich auf, und dies vor allem soll der dramatische Stil veranschaulichen, den jedesmaligen ganzen Zustand, das Sichineinanderverlaufen seiner einzelnen Momente und die Verwirrung selbst, die dies mit sich bringt", und nicht das, was sich nach- und nebeneinander ereignet, sondern was aus- und durcheinander folgt. Wie ein Gespinnst soll sich ein Ich abwickeln, in „Nerv und Geäder" muß es dastehen.

Alle Forderungen moderner Kunstanschauung findet man so bei Hebbel antizipiert. Er verkündet auch das dichterische Recht auf jede Spezies menschlicher Charaktere, wie es der Naturforscher auf jede Tier- und Pflanzengattung hat, gleichviel ob sie schön oder häßlich, giftig oder heilsam sind, da er die Totalität darstellen soll.

So locken auch alle Grenzgebiete sein Interesse, alle Schwellen und Kreuzwege, auf denen sich zeigt, wie Übereinkunft und Formulierungen, die festen Begriffe, das Unbedingte, die fixierten Werte in Wahrheit sich äußerst schwankend und relativ verhalten.

Von sich selbst sagt Hebbel in freiem, unbestochenem Erkennen, daß er selbst da Recht haben kann, wo die Welt nicht unrecht hat. Er prägt das feine Wort, daß oft das Wiedersehn die rechte Trennung bedeutet. Sehr beschäftigt ihn ein Problem, das durch die beiden Pol-Worte Feigheit — Tapferkeit bezeichnet wird. Er weiß, daß die inneren Vorgänge nicht so einfach etikettiert werden können und daß gerade zwischen diesen beiden Gegensätzen geheime Rapporte bestehen.

An Shaws „Schlachtenlenker" und an seine „Helden" denkt man, wenn man liest, wie Hebbel sich eine Napoleonbemerkung notiert: „In allen Schlachten gibt es einen Augenblick, in welchem auch der tapferste Soldat, nachdem er die größten Anstrengungen durchgemacht hat, von einem geheimen Schrecken überfallen wird.

Dieser Schrecken entspringt aus dem Mangel an Vertrauen in den eigenen Mut; aber es bedarf nur einer Kleinigkeit, der kleinsten Anregung, um das Vertrauen wieder zu heben; die große Kunst des Feldherrn ist, dies zu bewirken"; und Stendhalschen und Shawschen Gedanken verwandt ist der Einfall, einen Charakter zu schildern, der aus Feigheit tapfer ist.

„In die Tiefe leben" ist Hebbels menschliches und künstlerisches Wesen. Das Okkulte lockt ihn in die verborgenen Reiche, er hört die dialogues intérieurs und blitzartig tagen ihm die unterirdischen Zusammenhänge der Schicksalsgewebe. Er schaut die Dinge in einer Art der Prophetie, als habe er unter der Weltesche mit gesessen. Erkenntnisschauer zu wecken, ist ihm höchste Kunst. Er spricht von dem der „Seelenwanderung verwandten Standpunkt", den der Dichter einnehmen müsse, und man fühlt, wie das gemeint ist, wie Hebbel nach den geheimnisvollen Zusammenhängen trachtet, nach dem ungreifbaren Fluidum, das zwischen den Wesen schwingt. Und er sagt (und wieder fühlt man Ibsensche und Maeterlincksche Symbolik): „ein echtes Drama ist einem jener großen Gebäude zu vergleichen, die fast ebensoviel Gänge und Zimmer unter als über der Erde haben. Gewöhnliche Menschen kennen nur diese, der Baumeister auch jene."

Und das Kosmisch-Demiurgische drückt sich in dem Satz aus: Bei einem großen Dichter hat man ein Gefühl, als ob Dinge emportauchten, die im Chaos stecken geblieben sind, und „die künstlerische Phantasie ist das Organ, welches diejenigen Tiefen erschöpft, die den übrigen Fakultäten unzugänglich sind".

So sieht er ein Menschenwesen als eine Welt an, mit jedem Menschen verschwindet ein Geheimnis von der Erde, und solche Geheimnisse verkünden zu lassen, ist dichterische Aufgabe. Die Assoziationserscheinungen beschäftigen ihn und er verfolgt ihre Wirkungen. Er selbst hatte, ähnlich wie Otto Ludwig, farbige Begleitvorstellungen. Wenn er an etwas Schönes denkt, fliegt ihm die rote Farbe durch den Kopf, und jede innere Erscheinung ruft bei ihm eine analoge äußere hervor. Denkt er an alte Zeiten, so denkt er immer zugleich an Abenddämmerung, denkt er an einen „alten Charakter", so kommt er ihm

unter Flor und Spinnweb; in der Empfängnisstimmung hört er Melodien.

Zusammenhangsvoll sieht Hebbel so auch die Eigenschaften uud das Tun der Menschen an. Er hat die Gewißheit, daß alle Möglichkeiten in unserem tiefsten Innern vorgebildet sind und als Gestalten aufblitzen, wenn eine Begebenheit, ein Zufall an die dunkle Region, wo sie schlummern, streift und rührt. So spricht er auch von einem „Tag, der eine ganze Vergangenheit aufklärt" und von den Momenten, die erst unter dem Brennglas der Erinnerung Bedeutung bekommen.

Das ist das Wesen psychologischer Dramatik, solche Tage, solche Situationen zu schaffen, die eine lebens- und charakterenthüllende Kraft besitzen, die einen Menschen in seinem Innersten entblößen, — „Situationen als Hebel und Schrauben innerer Katastrophen". Ähnlich sagt Otto Ludwig: „Gelegenheit ist unsere Verräterin, sie macht aus uns, was wir nie zu werden dachten." Und das ist nicht etwa so gemeint, als ob die Gelegenheit als äußerlich bestimmende Macht angesehen würde, sondern wie bei Hebbel ist die Gelegenheit das Auslösende, der Erregungsfaktor innerer vorgebildeter Möglichkeiten.

III.

Leben heißt — dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich.
Dichten — Gerichtstag halten
Uber sein eigenes Ich . . .

Die Ibsenverse treffen auch auf Hebbel zu. Er ist stets sein eigener strenger „Großinquisitor" gewesen. Mit unerbittlichen Augen durchforschte er sein Inneres. Das erstarrte Graun der frühen Jahre aber wandelt sich in reifes Verstehen seines Selbst. Durch die künstlerische Ausprägung seiner inneren Urmetalle vollzieht sich die Schlackensonderung, eine tiefe Ehrfurcht erfüllt ihn nun bei der Einsicht in die Notwendigkeiten, die er bestimmend für sein Dasein erkennt.

Der Geist, aus dem die Agnes Bernauerin hervorging, der Geist der Ergebung im höchsten Sinne, beseelt ihn jetzt, aus einer neuen Gesinnung heraus fühlt er sich als Erden- und Menschensohn und in unbestochener Selbstprüfung kommt er zu dem Resultat, das er, so unerfreulich es für ihn scheint, doch rückhaltlos bejaht, zu dem Resultat: „ich muß der Welt ein viel größeres und mir selbst ein viel geringeres Recht einräumen." So kam auch ein lebender Dichter, Richard Dehmel, in den Wandlungskreisen seines Glücksepos „Zwei Menschen" aus trotziger Ich-Einsamkeit zwischen Gletschern und Vulkanen zum willigen Aufnehmen des Menschenjochs nicht als Gezwungener, sondern als Freier: „Verbindlichkeit ist Leben, wir alle leben von geborgtem Licht und müssen diese Schuld zurückerstatten."

Streng und ernst spricht Hebbel jetzt über das Kapitel „Genie, Talent und Misère" und verweist das Greinen in den Blättern über das Schriftstellerelend und das Fordern von Staatsunterstützungen zur Ruhe. Er glaubt nicht an das Zugrundegehen der wirklich Großen; die, die auf der Strecke bleiben, sind die Unzulänglichen, Opfer sind sie, „man mag sie bedauern, aber man hat kein Recht, das Schicksal zu schelten und den Nationen zu fluchen".

Hebbel wird nun ein Fertiger, Vollendeter, „der in dem Begriff der Notwendigkeit wie in einer Burg wohnt".

Aus der inneren Sicherheit gewinnt er Kraft und Recht, sich sein äußeres Leben zu formen; einzureißen, um neu aufzubauen.

„Schüttele alles ab, was dich in deiner Entwicklung hemmt, und wenn's auch ein Mensch wäre, der dich liebt, denn was Dich vernichtet, kann keinen anderen fördern", diesen Satz prägt er sich 1845 in Rom und er handelte danach. Er löst die schmerzensreiche, trübsalverhangene Gemeinschaft mit Elise Lensing in Hamburg, und er findet die wahre Gefährtin in Christine Enghaus.

Dumpf und beklemmend war ihm die Liebe Elisens geworden, das Elend hatte ihn an sie geschmiedet; wie eine graue Sorgenschwester ging sie mit ihm die dürren Wege über Stock und Stein. Gefangen im Druck der gleichen Kette versuchen sie an-

einander ein kümmerliches Glück zu finden. Aber Hebbel fühlte unter der Fessel die Gewißheit, daß dies nicht die letzte Station seines Lebens sein würde, er wußte aber auch, daß, wenn er ins Höhere, Freiere wollte, die ganze Vergangenheit zurückbleiben müßte und mit ihr ihre Zeugin, auf deren gebeugtem Nacken alle Erinnerungen schwer drückend, Leben verdüsternd lasteten. „Wie ein Totenschleier hat diese Verbindung ohne Liebe fast zehn Jahre über meinem Leben geruht, alles Unwahre, Fundamentlose muß einmal ein Ende nehmen.“ Er zerreißt den Schleier, und er sieht sein inneres und äußeres Leben im Aufgang liegen. „Judith“, „Genoveva“, „Maria Magdalena“ sind geschrieben, „nach vielen mageren Jahren ein fettes Jahr“. Und jetzt gerade die Begegnung in Wien mit einer Frau, in der er die Ergänzung der eigenen Natur verbürgt fühlt. Es ist Christine Enghaus, die Tragödin des Burgtheaters, die seine Judith fertig in sich trägt, die durch ihre volle Persönlichkeit ihm all das Kleinlich-Enge der Vergangenheit vergessen macht. „Mir ist, als ob das Leben, ja ich selbst erst jetzt wieder mein geworden wäre“, sagte er eratmend, und er fühlt sich zum ersten Male erlöst von dem „Gefühl des Ringes, in den wir alle eingepreßt sind.“ Des „erhöhten Daseins“ freut er sich und alles, was er entbehrte, fällt ihm nun zu. In seinen Jugendbriefen klagte er oft bitter, wie er um die unbefangene Heiterkeit betrogen sei, wie er sich vergebens aus den Schlangengewinden nach still einfachen Lebensmomenten sehnte. Das wird ihm nun, eine völlige Wandlung vollzieht sich. Ihr Abbild geben die Briefe.

In der Elisen-Zeit blicken aus ihnen verzerrte Dämonen; der Kampf des heißen Blutes, der das Gehirn verdüsterte, schwelt, jetzt spielen Idyllen und Humore, die lächelnden Beschaulichkeiten eines Menschen, dem nichts mehr geschehen kann.

In diesen Briefen schwingt eine ausgeglichene Herzensfröhlichkeit, das drangvolle Glühen ist gesänftigt und zum großen stillen Leuchten geläutert. Zusammengehörigkeit, festgegründet, aus den Nebeln der Leidenschaft erlöst, bestätigt er sich und der lieben Frau. Ein ganz neuer Hebbel ist das. Aus dieser zusammengesetzten Seele, in der starrer Trotz, eherne Eigenfestigkeit, dämo-

nischer Haß und Verachtung wohnen, tauchen kindlich liebenswürdige Züge auf. Der Beschwörer des Holofernes, des düster flackernden Herodes, des von Höllenflammen verzehrten Golo, der in krampfigen Zuckungen der geschwollenen Adern sein Blut verspritzte, ruht in Hausheimlichkeit wohlig aus.

Es ist ein tiefer feiner Zug, daß er, der in gigantischen Bildern seine Visionen ballt, in dieser neuen Welt gern schlichte Worte braucht; er hat Scham vor den großen Worten, und er erklärt Christine, warum er kein Gedicht auf sie machen könne. Er müßte da nach der höchsten Vollendung der Form streben, und die „Form erkaltet alles Subjektive". So nennt er lieber seine Frau „Du guter Pinscher" und sich selbst unterschreibt er als „das alte Nuxerl". In Gmunden füttert er auf eigenem Grunde junge Ziegen, die in seinem Obstgärtchen herumspringen, und junge Elstern lehrt er sprechen.

Die innige Liebe zu den Tieren, die sich schon früher zeigte (in München ist er ein zärtlicher Wochenpfleger der Hundemutter und dem schlafenden Hündchen wehrt er die bösen Träume ab und weckt es durch Streicheln), ist jetzt noch reger und entfaltet sich in seinem nun freieren Wesen zu beschaulicher Betätigung. Der gewitterhafte Bändiger der Nibelungen hat mit seinem Hausgetier, mit seinen Eichkätzchen vor allem ein solch herzliches Einvernehmen wie der friedliche Mörike. Ja Lebrecht Hühnchen könnte sich nicht heiterer und herzlicher hingeben. Die Erblindung seines Hundes trifft ihn schmerzlich und der Tod des Eichkätzchen, an dem er so gehangen, weckt ihm indische Betrachtsamkeit und führt ihn tief in sich selbst. Güte leuchtet jetzt um Hebbel und auch die Vergangenheit liegt in milderem Schein. Elise kommt (1842) als Versöhnte nach Wien. Sie wird der Selbstquälerei entzogen. Sie lebt in Hebbels Haus, sie will Christine im Wochenbett pflegen, und nur die eigene Erkrankung hindert sie daran. Und als sie 1854 stirbt, schreibt Hebbel ernst und versonnen das Schlußwort ihres Schicksals: „Elise ist nicht mehr; am 18. November gegen Morgen ist sie verschieden. Lange Wochen schon war für sie nichts mehr zu hoffen, und also nur der Tod noch zu wünschen; so erschütterte mich die Schreckens-

kunde denn im Momente des Eintreffens nicht so sehr, als sie in mir nachzitterte und nachzittern wird! Welch ein verworrenes Leben; wie tief mit dem meinigen verflochten, und doch gegen den Willen der Natur und ohne den rechten inneren Bezug. Dennoch werde ich niemand lieber als ihr in den reineren Regionen begegnen, wenn sie sich mir dereinst erschließen."

IV.

Eines Menschenlebens Mysterien-Schaubühne, auf der das Unterweltliche mit dem Irdischen und Himmlischen durcheinander fließt, sind Hebbels Tagebücher. Scharfe klare Luft der Erkenntnis umweht uns, und dann wieder tauchen wir in purpurne Tiefen, wo sich aus feurigem Nebel Gestalten und Gesichter ballen. Geheime Empfängnissphären erschließen sich, man fühlt das Drängende, Kreisende künstlerischer Geburtswehen und es hat etwas unwiderstehlich Packendes, in jenen Umkreisen zu wandeln, in denen die ungeborenen Seelen aus der Dämmerung tauchen. Grausig und barock ist die Welt dieser Embryonen, die Hebbels mit der Natur wetteifernde Phantasie-Verschwendung zeugt und wieder verderben läßt.

Pandämonien und Infernalien läßt er aufsteigen und an unheimlicher Gewalt übertrifft er E. Th. A. Hoffmann und Edgar Allan Poe. Er hat selbst die furchtbare Kraft in den Augen, von denen er sagt, daß sie bis ins Innerste der Erde dringen und die verwesenden Leichname schauen.

Besessenheiten reizen ihn. Ihm schwebt die Vorstellung eines Mordsüchtigen, Blutsberauschten vor. Er sieht Leichname, welche die Zähne zeigen, ein Motiv, das in der Poeschen Novelle von der Berenice Ausgestaltung fand.

Grausamkeit mischt sich in die Vorstellung. Fakirhafte Ekstasen, wie sie Alfred Kubins Zeichnungen lieben, malt Hebbel aus: „er denkt sich einen Menschen, der seinen Leib für seinen Feind hält und sich Arme und Beine abhackt, und er stellt sich vor, wie ein Mensch in einer Häcksellade zerschnitten wird. Wollust mischt sich dazu. Eine Szene geht auf, die in einem öffentlichen Hause spielt:

es wird einem der Kopf abgeschnitten, und die Dirnen bilden einen Kreis um die Schlächterei. Diese Zentren Hebbels trifft mit stimulierendem Schauer das Bild des Ribera: „ein Mensch hat in der Brust eine tiefe Wunde, die reißt er mit beiden Händen auf und schreit dabei gräßlich, als ob er es nicht selbst täte, sondern gezwungen würde, es zu tun."

Die Gedankenkonvulsionen steigern sich bis zu den Fürchterlichkeiten der Nekrophilie. Hebbel hört in Rom, wie zu der Cholerazeit die Leichen der jungen Mädchen von den Totengräbern geschändet wurden. Er sieht einen solchen Totengräber selbst, es ist ein eben von der Galeere entlassener Neger, der jetzt Blumen in den Cafés feilbietet. Hebbel spaßt henkerhaft grausig mit ihm, ob er sich in der nächsten Nacht auf St. Lorenzo wieder eine Braut herausgraben werde. Und der Neger antwortet mit Grinsen. In Hebbels Gehirn kreist aber der Gedanke weiter, und er folgert: „Man denke sich eine Scheintote, die auf solche Weise wieder ins Leben zurückgerufen und zugleich schwanger wird; einen Menschen, der auf solche Weise entsteht. Wenn ein Ungeheuer zu motivieren wäre, hier wären die Motive."

Neben dem Hang zum Unheimlichen findet sich die verwandte Neigung (die sich als Assoziation fast stets einstellt) zu grotesken Vorstellungen und Zügen. Grimassierende Silhouetten fixiert Hebbel: einem Einbein stiehlt der Wirt, bei dem er übernachtet, das hölzerne Bein und kocht ihm eine Suppe dabei; ein Duell, bei dem ein Hase getötet und zum Versöhnungsschmaus verzehrt wird; einer wird mit einem Dolch durchbohrt, zieht ihn heraus, wischt ihn säuberlich ab, gibt ihn dem Mörder zurück und stirbt; der Urwaldbart, in den man „nach den Manieren der französischen Gärten" ein Gesicht hineingeschnitten hat.

Eine große Rolle spielen in den Aufzeichnungen die Träume. Hebbel notiert nicht nur seine Träume, sondern auch die Elisens und später Christinens. Und es ist seltsam, wie das Fluidum seiner Traumklimate sich denen, die ihm nahe sind, mitteilt; auch in der Traumwelt mischt sich Groteske und Spuk bei ihm wie bei seinen Frauen.

Seine Geliebte träumt, sie hätte sich mit einem anderen Mädchen

gegenseitig auf dem Wasser köpfen sollen. Die andere habe sie zuerst geköpft, es sei viel Blut dabei geflossen, dennoch habe sie zu leben und zu denken nicht aufgehört. Nun habe sie mit einem breiten Messer die andere köpfen sollen, sie habe es aber nicht vermocht und sie in den Kopf gehauen, daß man das Gehirn habe liegen sehen. Christine träumt von einem Mörder, der ein Kind auf seinem Schoß hält. Plötzlich fällt etwas Schweres. Es ist sein Kopf, den ihm das Kind abgesägt hat.

Leichen-Atmosphäre weht in ihren Träumen von dem Haus, in dessen Parterre sich der Kirchhof befindet, und burlesk und grausig zugleich ist der Traum von der toten Schauspielerin, die mumienartig zusammengetrocknet, mit ausgefallenen Zähnen, die sie besuchende Christine empfängt, und ihr aus einer Kommode (sie hat sie mit ins Grab genommen) eine Busennadel schenkt.

In Hebbels eigenen Träumen gibt es zu seiner eigenen größten Freude die fabelhaftesten Steigerungen des Barocken. Er sieht das sechzehnte Jahrhundert neben sich im Bett liegen; er ertränkt Otto Prechtler in der Waschschüssel; einer ißt von seinem eigenen Kopf Kirschen; ein toter Mensch führt sein Leben auf der Erde in einem Holzkörper weiter.

Auch in den Traummotiven findet sich eine Idee, der man bei Poe wieder begegnet. Seine Novelle vom Pendel und der Wasserwage ist verwandt der Hebbelschen Zwangsvorstellung von dem Brunnen, der eigentlich eine Uhr ist, Räder gehen, wie die grünlichen Wasser fließen, Gewichte steigen auf und nieder, und er in dieses Getriebe hineinversetzt, kann jeden Moment zerquetscht werden. Sehr oft kommt auch das Phänomen der Doppelidee, der Persönlichkeitsspaltung in den Träumen zum Ausdruck.

Hebbel, der immer nach dem Unsichtbaren rang, nach der Welt unter der Bewußtseinsschwelle, hing sehr seinen Träumen nach. Er fühlte, daß er in ihnen den Geheimnissen näher kam als sonst. Als ein Hineinkriechen des Menschen in sich selbst, definierte er sie sich, und tief erfaßt er diese Zustände. Ihn interessieren nicht so sehr die Träume, „die etwas ganz Neues, Phantastisches bringen, als diejenigen, welche die ganze Gegenwart bis auf die leiseste Regung der Erinnerung töten und den Menschen in das Gefängnis eines

längst vergangenen Zustandes zurückschleppen. Denn bei ihnen ist doch nur dasselbe Vermögen wirksam, worauf die Kunst und alles, was mehr oder weniger annähernd zu ihr heranführt, beruht, und was man Phantasie zu nennen pflegt; bei diesen aber eine ganz eigentümliche rätselhafte Kraft, die den Menschen im eigentlichsten Verstande sich selbst stiehlt und die ausgemeißelte Statue wieder in den Marmorblock einschließt."

Dies schwebende Schauen des Traums mit seiner Transsubstantiation der Dinge und dem Durcheinanderfließen der Welten wird Hebbel auch im Wachen zu teil, er ist jenes verwandelnden Schleierblicks mächtig, der die seelische Atmosphäre wahrnimmt. Er ist mehr ein Schauender als ein Beobachtender, jedes Objekt setzt sich bei ihm sofort in einen psychischen Wert um.

In Prag mit seinen Türmen fühlt er ein ungeheuer Lebendiges mit Rätseln und Wundern wirken. Gewisse aus Gold und Blut gemischte Farben des Himmels regen alles Seltsame, Geisterhafte und Schauerliche in seiner Natur auf.

Töne, die er im Dunkel hört, wandeln sich ihm zu Menschen. Auch scheinbar schlichte Alltagsvorgänge können sich ihm wie eine halluzinatorische Spiegelung einstellen. An Vallotons gespenstische Realistik denkt man bei dem Pariser Herbstbild: „Ich ging durch den Tuileriengarten; alle Leute eilten, sogar eine hinkende Dame, die Bäume waren entblättert, die weißen Statuen waren alle bemerkbar, sie nahmen sich gespensterhaft aus. Von der Rue Rivoli klang wild jauchzende Militärmusik herüber, es war ein Traumzustand."

Charakteristisch für dies Schauen ist vor allem die Vision des brennenden Hamburgs, das in seiner Phantasie sich zu ungeheuren Vorstellungen umsetzt, er sieht Karthago mit dem zerschmelzenden Moloch, Persepolis und die tanzende Thais, Moskau und den Imperator. Und sogar in den Momenten, wo er selbst mit Hand anlegt, ist ihm zu Mute, wie im Traum. Mit dem Erlöschen der Brandfackeln aber erlischt auch der Traum, und bei nüchternem Tageslicht sieht er nur noch den Leichnam einer Stadt. Und wie Hebbel eine Situation mit allen Unter- und Nebentönen fühlt und sie bis in die symbolisch-bedeutungsvolle Tiefe

ausschöpft, das zeigt jene Münchener Erinnerungsnote: „es ist eins der wundersamsten Gefühle, sich plötzlich, nachdem eine lange Zeit verflossen ist, wieder in einem und demselben Zustand, in derselben Umgebung, derselben Tätigkeit oder Beschäftigung zu finden. Es erregt im Anfang den Vorschmack zugleich des Todes und der Ewigkeit. Ich hatte es am letzten Pfingstsonntag, wo ich vormittags um 11 Uhr im Hofgarten in dem kleinen Neptunustempel saß und den Wilhelm Meister las und mich erinnerte, daß ich das nämliche Buch an der nämlichen Stelle vor einem Jahre gelesen und mit dem nämlichen Behagen die strömende Fülle des Frühlings, die mannigfachsten Äußerungen menschlichen Lebens und den alles leitenden und lenkenden Geist des Goetheschen Meisterwerks in mich gesogen hatte."

Durch diesen Hebbelschen Kosmos zu wandeln, bringt Bereicherung und Erfüllung. An die Grenzen wird man geführt, zu Gruppen aus dem Tartarus; und von Infernowegen zu Erkenntnisgipfeln; hinter den Schleiern der äußeren Welt tauchen am Horizont die „steilen Grate des Gehirns" und die „bläulichen Riffe der Seele" auf, Danse-Macabre-Töne verschlingen sich mit Lebenshymnen. Und durch die klingende unendliche Welt, durch Schatten und Helle schreitet seherhaft sicher gleich dem Führer der Dante-Pfade ein Mensch. Und dieses Land ist sein eigenes Innere, er hat es sich erobert, ohne zu erstarren und die Gorgonen beugen sich vor ihm.

Grillparzers Inferno.

„Nimm es als ein Leben an" ...

Es ist ein E. Th. A. Hoffmannsches Bild, gewoben aus äußerer Philisteriumssphäre und heimlich-schreckhaftem Gespensterwesen: eine kleinbürgerliche Wohnstube mit altväterlicher Schlafrock-, Pantoffel- und Lehnstuhlgemütlichkeit und am Pult mit Tintenfaß und Streusandbüchse ein grämlich-grilliger vor der Zeit gealterter Mann mit spähender, argwöhnischer Miene über raschelndes Papier gebückt.

Aus den Blättern aber steigen Dämonen auf und erfüllen den Raum; um den Mann, der scheinbar einem verknöcherten eingetrockneten Archivare gleicht, scharen sich Geister. Ein Beschwörer ist er; sein eigenes Innere, das ihn mit dunklen ihm fremden Gesichten quält, das Labyrinth und die Wildnis seiner Seele zwingt er ans Licht. Die vielen Spielarten seiner Menschlichkeit, die unter der äußeren Maske verborgen sich umtreiben, über die er so wenig Macht hat, und die ihn scheuchen und ängstigen, versucht er herauszulocken, festzuhalten, ins Auge zu fassen. Seine eigenen Rätsel will er sich lösen, spürend umschleicht er sich. Eine Jagd nach Schatten ists, sie gehn trügerisch ineinander über, zu monströsen Zerrbildern ballen sie sich und zeigen ihm höhnische Grimassen, vor denen er bald grausend die Augen schließt, und die er bald in Selbsterniedrigungswollust als wahre Spiegelbilder seiner geflickten Halbnatur anerkennt ...

* * *

Solch Schauspiel aufreibenden unheimlichen Kampfes mit den „Trolls im eigenen Herzen und Hirn" bieten die jetzt der Öffentlichkeit zugänglich gemachten, bei Cotta erschienen, Tagebuchfragmente Grillparzers.

Befremdend wirkt zunächst die Vorstellung, daß dieser Verschlossenste der Verschlossenen, der Empfindlichste und Scheueste, dessen Lippen sich nie über sich selbst öffneten, der in seiner Auto-

biographie an Stellen, wo Intimitäten aus seinem Gefühlsleben zu berühren wären, mit gewundenen verschachtelten Sätzen undurchdringliche Mauern aufrichtet, der in den Briefen an die, die ihm die Nächsten waren, nur Tatsächliches, halb widerwillig gebotene Tagesübersichten und nur selten ein kärgliches Zeichen inneren Anteils gibt, sich in solch leidenschaftlichem seelischen Exhibitionismus austobt. Ein schonungsloses Niederreißen letzter Hüllen, ein Geißeln und Selbstzerfleischen stellt sich hier dar; ein Zuchtmeister seiner selbst heftet Grillparzer seine Seele an den Pranger und mustert ihre Blöße. Er geht mit sich ins Gericht und mit raffinierten Folterwerkzeugen erpreßt er sich Geständnisse, die er dann später in Randbemerkungen, um sie gegen Unberufene unschädlich zu machen, als „erlogen" widerruft.

Eine fürchterliche Inquisition ist dieses Buch. Und zu der inneren Verzweiflung, die aus ihm schreit, kontrastiert seltsam die äußere Kälte. Mit forensischer Dialektik wird meistens die Sache geführt. Pedantisch und präzis formuliert der Ankläger seinen Schriftsatz, stellt das Thema; „Bin ich ein guter Mensch oder nicht?" Die guten Eigenschaften zählt er aber nur auf, um jede sofort auf einen egoistischen Beweggrund zurückzuführen, und in kunstvoller Steigerung des Plaidoyers läßt er dann alles Schlechte in sich mit deutlicher Freude an der Übertreibung heraus und beleuchtet es: Neid, Rachgier, Haß, Eifersucht, Wollust, bis zu den Diebsgelüsten. Wie eine Konfession Tolstoischer zermürbter Sünder liest sich das. In seinem Nachruf an den verwilderten Mystiker Zacharias Werner sprach er von der „unglückseligen Frucht der Selbstbeschauung", von der verhängnisvollen Gier, „die eigene Form und Unform" erforschen zu wollen, vom Fluch der „Unzucht mit sich selbst", und schaudernd schrie er über Paganini auf, „dem Frevler am ich": „Selbstmörder du, was öffnest du des Busens stilles Haus und stößt sie aus die unverhüllte Seele, höhnst sie und dich, brichst spottend aus in gellendes Gelächter." Nicht anders aber handelte er gegen sich selbst.

* * *

Im Grunde ist dem Grillparzer, der dasitzt und schreibt, die eigene Beschäftigung tief zuwider. Doch ein starker unwiderstehlicher Zwang treibt ihn. In seinem scharf ausgeprägten logischen Bedürfnis konstruiert er sich ein äußeres Motiv für dieses ihm so lästige Beichten. Er redet sich ein, daß es für ihn hygienisch wäre, daß er sich durch das furchtlose ins Auge fassen dessen, was ihn belastet, befreien und reinigen würde:

„Kummer nimm erst Gestalt! Nur das Formlose ängstet und martert
Hat sich der Feind mal gestellt, halb ist gewonnen der Sieg."

Er will sich auseinandersetzen mit seinen inneren Widersachern und in steter Rechnungsablegung vor sich selbst, ein Gleichgewicht gewinnen, Kontrolle üben und die Proportionen ausgleichen. Unter peinliches Kuratel stellt er sich. Er hält sich vor: „Du hast dir einen bequemen Armstuhl machen lassen, fast zu bequem!" Und er erinnert sich an den „elenden mit einem Brett bedeckten Rohrstuhl", auf dem er die Ahnfrau schrieb, „Du warst damals der Unbekannteste der Menschen, jetzt bekannt, berühmt fast. Deine Unzufriedenheit ist Verbrechen." Und ähnlich verfolgt er argwöhnisch alle inneren Vorgänge und versucht sie zu regulieren, trotzdem ihm das „gräßlich ennuyant" ist. Eine ähnliche Homöopathie, „sich durch Widerwärtigkeiten zu kurieren", wandte Grillparzer auch sonst an. Um seine Scheu vor den Berührungen mit dem Leben, vor den Aufgaben praktischer Betätigung zu überwinden, legte er sich Reisen auf, die ihn durch die kleinen Widerwärtigkeiten (seine Reiseerinnerungen sind meist Bücher des Unmuts) bis aufs Blut peinigen und ihn selten zu großen Eindrücken kommen lassen, und später fand er gar die heilsamen Wirkungen des Wohnungswechsels, um sich durch die Notwendigkeit zugreifenden Handelns aus seinem „natürlichen Zustand eines Brütens ohne Gegenstand" herauszureißen.

In Wirklichkeit jedoch ist die Ursache zu dieser bohrenden Selbstanalyse eine viel tiefere und wesentliche als solch scheinbar freiwillig vorgenommenes sanitäres Training. Es ist jene eingangs angedeutete Angst vor den Gespenstern des Inneren, die mit

schauernder Begier an den Pforten des dunklen Reiches rüttelt, um die Wahrheit des eigenen Wesens zu schauen. Grillparzer hatte wie wenige die Erkenntnis vielfältig und widerspruchsvoll gespaltener Individualität, er sah dem Treiben der verschiedenen fremd und feindlich zusammengesperrten Wesenheiten in sich selber grauend zu und fand sich in dem Chaos nicht zurecht. Fragen quälten ihn: War er wirklich der Dichter, der Heros und Sapphos Todesliebe und die dunkel leuchtende Leidenschaft der Medea zu glühendem Erleben gerufen, er, der erstarrt und eisekalt dem menschlichen Geschehen kein Gefühl mehr abgewinnen konnte, der seine Unfähigkeit, Menschen zu lieben, so oft schreckensvoll konstatiert? Ist denn sein innerer Stolz wahr, oder seine äußere Schwäche, die ihn immer in Gesellschaft inferior macht, hülflos unterlegen, ja unterwürfig, während er sich selbst erbittert zusieht ohne mit dem souveräneren Teil seines Wesens eingreifen zu können. Die Vorstellung des alten Märchens, daß jemand seinen eigenen Leichenzug sieht und begleitet, verfolgt ihn, und er selbst, der pensionierte Hofrat Grillparzer mit seinen Gebresten und Launen und den Widerwärtigkeiten des Alltages kommt sich wie ein irrender Schatten jenes anderen Grillparzer vor, der ein Dichter war: „Mir ist zumute, als ob ich gestorben wäre und mich meiner früheren Arbeiten nur wie in einem fernen Jenseits zurückgelassener Lieben erinnerte.“ Und wie die armen Seelen die Stätte früheren Lebens ruhelos umkreisen, so läßt Grillparzer nicht ab, seinen verschiedenen Existenzen und Erscheinungsformen nachzuspüren und zwischen ihnen eine Einheit zu finden. Er findet sie nicht. Aber der Zuschauer empfängt in diesem scharf geschliffenen Hohlspiegel schonungslos aufgenommene Momentbilder äußerer und innerer Zustände.

* * *

Mit besonders selbstquälerischer Genugtuung verweilt Grillparzer bei allen Situationen, in denen sich eine Lebensschwäche zeigt. Er malt sich deutlich aus, wie er in einer entscheidenden Unterredung statt für sein Werk einzutreten, „gelassen wie ein

Schaf dastand", und mit allem einverstanden war und er schmäht sich in ohnmächtiger Wut: „pfui, ekelhafte, niedrige Kotseele". Er hält sich seine Unfähigkeit zu disputieren vor und versetzt sich immer wieder zurück in die beschämende Lage, wenn er in aufbrausendste Hitze gerät, direktionslos Meinungen herausschreit und dann erschöpft in Apathie verfällt. Eine Angst vor allen Einladungen hat er und doch findet er nicht den Mut sie abzulehnen. Schreckliche Krisen ergeben solche an sich unbeträchtliche Veranlassungen. Wie sie seine Gedanken in wirren Knäuel verwickeln, schreibt er sich selbst einmal auf und stellt sich vor: „Die Einladung zu diesem Besuch unüberlegt angenommen; mich darauf gefürchtet; gehofft, es werde darauf vergessen werden, selbst darauf vergessen, wieder daran erinnert worden, aus Entsetzen halb ein Fieber bekommen; nun doch dort gewesen und mich im ganzen recht gut unterhalten." Er ist an sich nicht so ungesellig, wenn er sich neutral und harmlos geben kann, ohne zu fürchten, man erwarte etwas von ihm. Geistlose Menschen hat er ganz gern und kann mit ihnen, wenn „irgend ein Charakter, ja eine unschuldige Verkehrtheit hervortritt", humorhaft heiteren Zeitvertreib haben. Verhängnisvoll wird ihm aber jede gesellschaftliche Lage, in der Verantwortung oder Verpflichtung bestimmend ist. Dann bekommt sein Wesen etwas Krampfhaftes, Gezwungenes. Aus Angst still zu sein, gelangweilt zu erscheinen, spricht er durcheinander, redet sich in eine forcierte lärmende Lustigkeit hinein, strapaziert sich, ärgert sich, daß er sich hat gehen lassen, schimpft sich einen ausgemachten Dummkopf, schämt sich und versinkt schließlich in ein „geistiges Dunkel". Am nächsten Tage quält er sich dann, was er alles Schiefe und Verkehrte gesagt und getan haben könne. Dies Gefühl der Direktionslosigkeit und der Schwäche, „so oft er sich einer verworrenen Masse von kleinen Beziehungen, vor allem aber dem Wohlwollen, der Ehrfurcht und der Dankbarkeit gegenüber befindet", macht ihn völlig unsicher und schüchtert ihn ein. Am schmerzlichsten ward ihm das deutlich in seinem Verhältnis zu Goethe. Goethe hatte ihn in Weimar gütig aufgenommen, beim Mittagsmahl führte er ihn an seiner Hand, und der sensibele Grillparzer ward in diesem

Augenblick von Tränen überwältigt. Als Goethe ihn aber nach diesem offiziellen Empfang mit anderen Gästen allein zu einer vertraulichen Aussprache wünscht, da gewinnt er es nicht über sich, der Ermutigung zu folgen, er fürchtet sich und scheut sich und man hört, wie er dem eigenen heimlichen Wunsche widerstrebend, sich selbst betäubend vor sich hinmurmelt: Ich geh nicht hin, ich geh nicht hin, — bis er lethargisch wird. Goethe hat ihm die Zurückweisung so hoher Gunst nicht verziehen.

* * *

Schwer litt Grillparzer unter seiner Schwäche, das Störende abzuweisen, und an dem Mangel energischen Ausdrucks für seine inneren Affekte. Er war ein guter Hasser, aber allzu leicht wittert — wie sein unnachsichtliches Merkertum sich vorhält — sein hypochondrischer Argwohn Beleidigungen. Und zu solcher Empfänglichkeit paßte dann schlecht „die mangelhafte Reaktion". Tragikomisch ist die Eigenschaft, die sich Grillparzer festnagelt: daß er zwar Beleidigungen nicht verzeiht, aber sie vergißt. Durch seine Zerstreutheit wird er wehrlos und manchmal fällt ihm erst, nachdem er freundlich mit jemand gesprochen hat, ein, daß er doch hätte kühl sein müssen. Und er schreibt sich das Monitum in die Führungsliste. Diese Schwäche nach außen zeugt innere Gehässigkeiten. Der Mangel an Rache sucht andere Möglichkeiten, sich „abzureagieren". So kam er auf die heimliche Giftzüchtung der Epigramme, von jedem Unbill löste er sich durch Stachelverse, die er wohlgefällig wie gute Waffen in seinem Pulte barg. Ihm, der seine eigentliche wirklichere Existenz nur in dem einsamen Leben der Vorstellungen führte — das ist, wie noch klarer werden wird, eine Erklärung des Grillparzer-Phänomens — genügte diese Vorstellungsrache durchaus. Und sehr charakteristisch für die Grillparzer-Art, für diese absolute Unfähigkeit allen tatsächlichen Lebensbeziehungen gegenüber, und für seine rein intellektuelle Betätigung ist die Bemerkung, daß er immer nur einen hassen kann, aber auf diesen, wie auf den Sündenbock des alten Testamentes „alles Schlechte, Widrige, Abgeschmackte", das ihn

in der Welt anekelt, überträgt. So oft er einen neuen „Grollträger“ findet, scheidet der frühere aus. Und dieser Haß — das bestätigt das Imaginatorische dieses Affekts — ist gar kein Haß gegen die Person, die brauchte ihm gar nicht selbst etwas Beleidigendes angetan zu haben, sie ist ihm nur eine Konzentration, eine äußere Form, ein sichtbares Objekt für den Gedankenhaß, „wenn ihn Schlechtigkeit oder Abgeschmacktheit in Harnisch bringt.“ Und er selbst verdrießt sich über die „läppische Schwäche, zur Mißbilligung des Schlechten eine Leidenschaft gegen die Schlechten nötig zu haben“.

* * *

Doch das alles sind nur Kuriositäten des Charakters. Viel tiefere Einblicke in die Zentren dieses Wesens öffnen sich. In Grillparzers Selbstbeobachtungen stellt sich ein Phänomen in seltener Reinheit dar, das Phänomen eines wahrhaft vampyrischen Vorstellungs- und Phantasielebens, das aussaugend, ausbeutend nur für sich, für sein inneres Schattenreich, Nahrung sucht; das auf Kosten aller äußeren Menschlichkeit und Wirklichkeit wuchert. Konnte er sich diesem inneren Sinn ganz hingeben, stiegen ihm Gesichte auf, ward das Künstlerische flügelfrei, so erlebte er großes und reiches, aber nur um schweren Preis ging das, denn für seine rein menschliche Existenz blieb nichts übrig, kein Gefühl, kein Aufschwung; ein armes Gespenst schien er sich, verlassen von den höheren Kräften der Seele, ein Phantom, verdammt in der Maske eines vertrockneten, stumpfen Beamten umherzuschleichen und mit seiner Verdrießlichkeit, seiner dürren Teilnahmlosigkeit sich und andere zu ärgern.

Eine Doppelexistenz ist es, ein ganz leidenschaftliches inneres Leben in Vorstellungen und Phantasieschöpfungen und ein gefühlloses äußeres Dasein, das außer Verdruß keiner starken Erregungen fähig wird. Grillparzer formuliert sich das in schärfster Selbsterkenntnis und legt eine förmliche Kasuistik dafür an. Für ihn erfüllte sich so restlos wie kaum je für einen anderen der Oskar Wilde-Satz, daß das Künstlerische und Künstliche eigentlicher ist als das Wirkliche.

Er konstatiert: für ihn haben die Dinge des Lebens immer nur etwas Zufälliges, Unzusammenhängendes, Schattenhaftes, „nur in der künstlerischen Tätigkeit fühlte ich, liebte ich, freute ich mich, war ich ein Mensch.“ „War dieser Zustand vorüber, trat wieder das alte Chaos ein. Mein ganzer Anteil blieb immer der Poesie vorbehalten und ich schaudere über meinen Zustand als Mensch, wenn die immer seltener und schwächer werdenden Anmahnungen von Poesie endlich ganz aufhören sollten.“ „Nur was du denkst ist dein, denn du bist's, es ist du; drum laß gefaßt ein Äußeres uns entbehren“, formuliert er sich als Resignations-Entschluß.

Aus diesen Dispositionen heraus waren alle Eindrücke der Außenwelt ihrer eigentlichen Natur nach für ihn wirkungslos, die ihnen entsprechende Reaktion blieb aus. Aber ein anderes begibt sich, die Imagination bemächtigt sich ihrer, gleich einer spielenden Katze hascht sie danach, bearbeitet sie, verändert sie, und jetzt erst, nachdem durch diese subjektivische Metamorphose der Gegenstand umgeformt ist, reagiert Grillparzer darauf, nicht auf ein Fremdes mehr, sondern nun auf sein eigenes Produkt — höchster Grad geistiger Inzucht. Grillparzer verwundert sich immer wieder selbst über diese Erscheinung, die er sich durch Demonstrationsbeispiele aus seiner Beobachtung klar macht.

Kunstwerken und Menschen gegenüber erlebte er dies. Er liest z. B. sich laut Verse vor, etwa die „Jungfrau von Orleans“, die er im Grunde wie Schiller überhaupt nicht mag. Und nun geschieht dieses: „die Melodie der Verse, das Steigen und Fallen, der sanfte, schmelzende oder herrische Ausdruck der Stimme bringt meine Phantasie in Schwingung, vergangene halbverlöschte Bilder erneuern sich in meiner Seele, reizende Ideale formen sich, ich gerate in Enthusiasmus, aber nicht für das, was ich lese, nicht für die Ideen, die mein Mund ausspricht, für andere schönere; oft ganz fremdartige Bilder entstehn und diese rezitiert meine Seele, möchte ich sagen, zu den Versen, die ich lese.“

An die Baudelaireschen Gedanken der „Paradis artificiels“ und des „Opium naturel“ wird man erinnert.

* * *

Ähnlich geht es ihm mit den Menschen. Vor allen in seinen erotischen Beziehungen wird das offenbar. Die Vorstellung einer Frau, das Gleiten ihres Bildes, so wie er es sich geprägt, durch seinen Phantasiekreis, erregt ihn aufs heftigste; die Materialisation, die wirkliche leibliche Erscheinung läßt ihn kühl. Und diese Phantasie ist von einer empfindlichen Sensibilität, konvulsivisch, vibrierend, — „reizbare Schwäche" der Einbildung.

Eine Frau, die ihm gleichgültig, die er längst vergessen, wird durch das Parfum in einem Buche ihm neu erweckt, die gefällig buhlerische Phantasie funktioniert sofort und formt ihr Bild, das Grillparzer nun tagelang liebt. Wäre sie wirklich gekommen, wäre er vermutlich apathisch geblieben: „Ihr Ja tötet die Begier." Ein anderes Beispiel für die Phantasie-Reaktion und -Produktion: „Bei Hartmut seine Schwägerin getroffen, die mich beinahe in Bewegung setzte, weil sie in Stimme und Äußerem der G..b...e gleicht, und zwar, wie diese letztere jetzt ist, da sie mir mißfällt; mich dabei aber an die alte erinnerte, wie sie einst gewesen, da sie anders war und mir gefiel."

Nur durch ein Medium, nur in jenem inneren Phantasie-Bereich, hat er Gefühl, „sobald er etwas von innen nach außen stellt, wird es ihm verhaßt."

Er ist nicht im stande, „sich von etwas anderem bestimmen zu lassen", als von der „sprungweisen Aufeinanderfolge des eigenen verstockten Ideenganges." „So war es bei mir auch immer mit dem, was andere Leute Liebe nennen. Von dem Augenblick an, als der teilnehmende Gegenstand nicht mehr haarscharf in die Umrisse passen wollte, die ich bei der ersten Annäherung voraussetzend gezogen hatte, warf ich auch mein Gefühl als ein Fremdartiges so unwiderruflich aus, daß meine eigenen Bemühungen, mich nur in einiger Stellung zu erhalten, verlorene Mühe waren." So sehr es ihn selbst quält, er kommt zu keiner anderen Beziehung der Wirklichkeit und den Menschen gegenüber, als daß sie Figuren einer Komödie sind, „die nur durch ihre Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung mit der Idee (d. h. eben mit jener Parallelexistenz in der Vorstellungswelt) anziehen und abstoßen, ohne Rücksicht darauf, daß sie ein lebendes Selbst sind, mit Liebe und

Freude, mit Wille und Gemüt." Bei Katastrophen, beim Tod eines Mädchens, das ihn mit stummer Liebe schwärmerisch angebetet, am Krankenbett einer Frau, die ihm leidenschaftlich angehangen, bleibt er starr; er fühlt nur ungeheure Gleichgültigkeit, er hat nur den Wunsch, weit fort zu sein. Der ekstatische Gefühlsausbruch einer Frau, die äußerlich kühl-abwehrend erscheint, weckt ihm kein Feuer, sondern nur bohrendes Interesse des Anatomen, den „stoffumbildenden Dichtersinn": „dieser Charakter ist genau zu studieren, dem Dichter kommt nicht leicht ein interessanterer vor."

Hier sind wir ganz in der Eishauch durchwehten Welt Ibsens, John Gabriel Borkmanns und des Toten-Epiloges, in denen es vom Verbrechen gegen das Leben raunt; von der Preisgabe warmer zuckender Menschenherzen für Ideen und erstarrte Abbilder; von dem Verrat des Lebens an den Moloch Kunst; von der Aufopferung alles Menschlichen; von geheimnisvollem Pakt und Verschreibung der Seele an einen Dämon.

Ibsen sprach von dem „argen Elf mit grabeskaltem Munde", und Grillparzer grübelte ähnlich in „böser Stunde"; und gleich jenem Ibsenschen Troll ist sein „Incubus", der wie ein hohnlachender Narr ihm aus allem entgegengrinst und er fühlt in seinem Reiche, ein Schatten unter Schatten, das Verhängnis:

„Sieh, was das Leben dir entzogen
Ob dirs ersetzen kann die Kunst!"

* * *

Als ein „Ideen-Egoismus" definierte sich Grillparzer ein Wesen.

Und er erlebte sich im Bann dieser Eigenschaft am erschreckendsten in seinen Beziehungen zu Kathi Fröhlich. Sie zogen sich durch die Ausdauer, den nicht zu erschöpfenden Hang des Mädchens und seine eigene Passivität ein Lebenlang hin, was Kathi bei schöngeistigen Literaturbetrachtern den poetischen Namen der „ewigen Braut" eintrug.

Hier ist — Irenens und Rubecks Schatten gleiten im Hintergrund vorüber — jenes seelentötende Spiel Wahrheit geworden:

wir sehen ein Mädchen, das Liebe will, das, wenn auch unbewußt, nur darauf wartet, sich ganz zu geben und ihr gegenüber den reflektierenden Mann, dem die spannenden Experimente seiner Einbildungskraft, seine Phantasie-Erregungen reicherer Reiz sind, und dessen körperliches Triebbegehren geschwächt ist.

Grillparzer war übrigens — das ist hier in Parenthese zu merken — ein Wissender, er kannte die Stimulanzen und die „unendliche Melodie" der Erregung. Ein Gedicht gibt es, in dem er von Küssen spricht, zu denen sich in jener Zeit niemand bekannte: „Auf die Hände küßt die Achtung" beginnt es, wie ein Stammbuchvers für artige Kinder, es schließt aber wie ein Stammbuchvers für eine Demi-Vierge:

„In die hohle Hand Verlangen
Arm und Nacken die Begierde
Überall sonst hin Raserei.

Primitiv scheint jedoch diese Kußetude gegen die viel aufreizendere, nervenspannendere Vorstellung einer Situation, voll Perversität und Unschuld zugleich, die Grillparzer als Motiv notiert:

„Zwei Liebende, die in dem unschuldvollsten Verhältnisse leben, ohne fast ihre Leidenschaft zu ahnen. Einmal sprechen sie durch eine Glastür, die Scheidewand macht sie kühner. Das Mädchen neigt den Kopf gegen das Glas und ihre Lippen ruhn darauf. Er küßt sie durch Glas. Und mit der unbefangenen Bewußtlosigkeit ist es vorbei." Geistige Defloration könnte man das nennen. Nur eine raffinierte Phantasie konnte auf solchen Gedanken kommen.

Eine sehr markante Stelle der Tagebücher, die zu jenem Kathi-Verhältnis zurückführt, analysiert noch eingehender jenen erotischen Ideen-Egoismus, die Sehnsucht „die immer nur Narcissus gleich sich selbst träumt", die absolutistische Liebe, die nicht anders lieben kann als die Projektion der eigenen Phantasielaune:

„Am Ende war es doch mein grillenhaft beobachteter Vorsatz, das Mädchen nicht zu genießen, was mich in diesen kläglichen

Zustand versetzt hat. Grillenhaft beobachtet, sage ich, denn es war kein eigentlich tugendhafter Entschluß, er war erzeugt durch ein vielleicht bloß ästhetisches, künstlerisches Wohlgefallen an des Mädchens Reinheit, was mich zurückhielt, das zu tun, wozu alle Gefühle und Gedanken mich beinah unwiderstehlich hintrieben. So kämpfte ich mich ab gegen die fast immerwährende Aufregung, und der schwüle Odem, der aus meinem Wesen auf die Unschuldvolle hinüberging, setzte auch sie unbewußt in Bewegung, und brachte endlich bei ihr alle Wirkungen der unbefriedigten Geschlechtsliebe hervor. Sie ward argwöhnisch, heftig, zänkisch sogar, und so ward dieses Verhältnis uns auch in seinen geistigen Bestandheiten zerstört, die es so fabelhaft schön gemacht hatten. Meine Phantasie kann sich übrigens von jener Niederlage noch immer nicht erholen. Es ist, als ob mir die Darstellung aller innigen Gefühle unmöglich geworden wäre, nachdem ich ein weltempfundenes, so überschönes in Kälte und Gemeinheit übergehn gesehn hatte."

„Sie blieb ein Weib und ich war immer ich", ist auch hier der Schluß.

Freilich kann die schwüle Halberotik dieses Verhältnisses mit ihren unbefriedigten Reizungen wohl nicht ganz durch diese Reflexionen erklärt werden. Etwas allzu Beflissenes, ein Motivieren um jeden Preis, damit die Sache nur ja für das innere Archiv rubriziert und etikettiert ist, spricht aus der Stelle. Und der „Kampf", und das „ästhetische Prinzip" hätten wohl nicht gesiegt, wenn nicht in Grillparzers Natur eine Disposition gewesen wäre, die für das „Halbe" empfänglicher und fähiger war als für das „Ganze". Psychisch stimmt dies Erlebnis ja auch durchaus zu dem vorher vielfältig beleuchteten imaginatorischen Wesen Grillparzers, den die Wirklichkeit choquierte und dem nur Einbildungsreize Genüge geben konnten.

Im erotischen Fühlen war das nicht anders als in den andern Affekten. Solch Temperament ist nun wie kein anderes dem Versagen und der physischen Schwäche ausgesetzt. Stendhal hat in dem nachdenklichen Kapitel über das „Fiasko" einiges über die Fallstricke, die den melancholischen und phantasievollen Tempera-

menten drohen, gesagt: „Jenes Unglück ist besonders zu fürchten, wenn unsere Seele über die Maßen gespannt ist.“

Und noch etwas mischte sich bei Grillparzer hinzu, und komplizierte seine sexuellen Dispositionen, ein femininer Zug, der dem homosexuellen Fühlen sehr nahe kommt.

Leidenschaftliche Freundschaftsergüsse — man denkt an Platen und Liebig — stehen in diesen Tagebüchern. Nun waren ja schwärmerische Jünglingsfreundschaften zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts durchaus nichts Außergewöhnliches, und nichts ist verkehrter und fataler als immer und überall Pathologisches zu wittern, aber es bleibt doch auffallend, daß auf allen diesen Seiten, die dann so viel von Frauen handeln, nicht einmal ähnlich überströmend, ähnlich gefühlslodernd von einer Frau gesprochen wird als hier von dem Jugendfreunde. In Erregung geschüttelt wühlt Grillparzer seine Leiden und Zweifel hin; die Selbstquälereien eines Liebenden sind es, der von Eifersucht zerfleischt, sich nicht genug tun kann in ohnmächtigem Hader. Da er glaubt, daß der Freund einen andern vorzieht, so zerstückt er, in Zerstörungswollust, das Bild des Geliebten; er müht sich qualvoll, sich diese Liebe zu verleiden, und brennend bohrt sie sich immer wieder durch alles Anklagen und Schmälen hindurch und erinnert an die Stunden, da sie sich fanden. Und stärker noch als diese ekstatische Verzweiflung ist der ekstatische Enthusiasmus, als er beglückt einsehen darf, daß er sich in seinem Argwohn geirrt hat.

Die gemischt geschlechtlichen Gefühle können Grillparzer übrigens nicht fremd gewesen sein, er hatte ein ausgesprochenes Interesse für hermaphroditische Motive. Ihn fesselte (an Halms Wildfeuermotiv erinnert es) der Stoff der „Familie Moscoso von Altariva“, weil hier ein Mädchen als Knabe aufgezogen wird, und in dem Cherubingedicht, das er später allerdings ziemlich kühl und unbeteiligt als „fast unsittlich“ abwies, verdichtete er die durch die Geschlechts-Maskerade erregte Gefühlsverwirrung, jenen aufgestachelten Zweifel- und Spannungsreiz, den auch Casanova einem als Jüngling täuschend verkleideten Mädchen gegenüber empfand:

Laß mich der Lippen fieberische Glut
In dieses Busens regen Wellen kühlen
Und meiner Küsse räuberische Flut
Soll das Geheimnis dir im Sturm entreißen
Welch ein Geschlecht du würdigst sein zu heißen.

* * *

Das Reich dieser Bekenntnisse und das Reich der Dramen, welch ein Abgrund klafft dazwischen! Hier das düster starrende Inferno gehetzter, belasteter, von Dämonen gepeitschter Menschlichkeit, dort der still leuchtende Glanz der Regenbogenbrücke auf der ein Dichter abgeklärt, weltweise zum Meister jeglichen Geschickes wird.

Und beide Reiche doch vereint in einem Menschen. Und dieses Menschen Stimme sagt als letzte Mahnung den Verstehenden:

Tadle mich nicht, ich tue es selber.
Lobe mich nicht! denn es beschämt mich.
Nimm es als ein Leben an . . .

Die große Passion.

Wieder sieht man über eines Dichters Haupt den Dornenkranz und ahnt das Schicksal, daß ein Künstler seine Kunst mit dem Leben bezahlt, daß ein Mensch einem Dämon dienen muß und in Stunden hochgespannter, gesteigerter innerer Existenz sich flammend verzehrt und für sein menschliches Dasein nur karge Reste behält. In seiner Kunst ein Starker und Leuchtender auf Gipfeln, im Leben ein Bedrückter, Scheuer, der kleinsten Hemmung nicht gewachsen.

Wenn man aus dieses Dichters Werk allein, losgelöst von allem biographischen, sein imaginäres Porträt zeichnen wollte, so würden wir ihn im Harnisch sehen, als christlichen Ritter zwischen Tod und Teufel furchtlos zur Höhe reitend; mit den Welteroberern sähen wir ihn um stolzes Leben und stolzen Tod ringen, ihre grenzenlose Flugbahn ungeblendeten Auges messen, und ohne zu schaudern in den Abgrund übermenschlicher Frevel blicken; wir sähen ihn mit Dantes parzengleichem Antlitz Inferno-Wege wandeln und die Geschicke der Tat und des Leidens, Aristien und Martyrien mitehernem Griffel deuten. Blutiger Sonnenuntergang steht über seiner heroischen Landschaft und ein purpurnes Spruchband flattert in den Wolken: „Was ich tue, tue ich groß."

Und nun hören wir von ihm, der den Reigen maßloser Gewalten mit Herrenkunst meisterte, was er für ein Mensch gewesen: ein „Knecht der Poesie", schmerzgegeißelt und verfolgt, zu Boden gedrückt von all den übermenschlichen Gestalten seiner inneren Welt, zersprengt, vernichtet in seinem zarten Organismus.

Conrad Ferdinand Meyer trug dies zwiespältige Geschick. Man kannte von ihm fast nur jenes imaginäre Porträt, wie es im Abglanz seiner Werke sich spiegelt. Wenig drang von der äußeren Wirklichkeit seines Lebens in die Öffentlichkeit. Reserviert hielt sich der Dichter fern, er redete nicht viel von sich und gab anderen wenig Gelegenheit von ihm mitteilsam biographische Miscellen zu berichten.

Zweimal ergriff er nur das Wort, zu der Reitlerschen Skizze

steuerte er Eigenes bei und in Franzos' Sammelband der „Erstlingswerke" sprach er von seinem Hutten. Knappe festgefügte Sätze binden, was er mitteilt; Extrakt ist es; abgemessen und auf das kleinste Maß beschränkt wird alles Persönlich-Bekenntnisvolle. Keine Konfession soll es sein, nur ein chronistischer Umriß. Aber schon hier erkennt man zwischen den Zeilen, und aus manchem tiefer führenden Wort die Leiden dieses Lebens. Die Andeutungen über die ziellose, verwirrte Jugend voll Angst und Hoffnungslosigkeit, mit ihrem Versinken in apathische Dumpfheit, aus der er sich durch eine große, seine Kräfte aufrüttelnde Reise „vor sich selber" rettete, geben einen Einblick in das Unbewußte dieser Existenz.

Nun hat des Dichters Schwester, Betsy Meyer, zum Gedächtnis des Toten, ein Erinnerungsbuch herausgegeben. Es hat in Sprache und Geste die vornehme verhaltene Art des Bruders, die Schwester ist ihm im Schweigen herzensverwandt, sie fühlt sich nicht berufen, jenes Wort des Bruders zu erfüllen: „Mein Lebenslauf ist im Grunde unglaublich merkwürdig. Wie werden sie einst daran herumrätseln! — Nur du könntest ihn erzählen." Sie hält sich vielmehr an die Schlußzeile dieses Satzes: „Und du tust es nicht." Sie tut es nicht. Sie tischt nicht breite mitteilsame Intimitäten auf und sie spielt nicht wichtigtuend die Wissende. Sie gibt Situationsstimmungen und Bilder aus dem gemeinsamen Haushalt und von den Reisen; sie zeichnet manch interessante Szene aus dem Verkehr der Häuslichkeit, der Arbeit. Sie vermeidet taktvoll alles, was nach Sezierung aussehen könnte, nach Entblößung und ihr Gefühl läßt sie über den Ausgang dieses Lebens, über die Wahnsinnsnacht, in die der gehetzte Geist versank, Schleier breiten.

Aber aus unabsichtlich, hier und da verstreuten Einzelzügen, enthüllt sich indirekt so manches von dem inneren Wesen und greifbarer zeigt sich das menschlich-künstlerische Problem dieser Existenz.

Furchtbar müssen die Verzweiflungskrisen seiner Jugend gewesen sein, als er noch nichts von seinem Dämonion wußte, von den verborgenen Machtgewalten, deren Werkzeug er werden sollte, als er nur gepeinigt wurde durch das Bewußtsein unheim-

lich dunkler Ziellosigkeit seines Seins, durch die Erkenntnis als Fremdling, anders als die andern, unbegriffen von ihnen und ohne Anteil an ihrem Tun, ein in Büchern und dumpfen tatlosen Grübeln vergrabenes Leben zu führen. Eine Schattenexistenz, so beängstigend, daß die eigene Mutter, die keine beschränkte Frau gewesen sein kann („heiteren Geistes, traurigen Herzens" nennt sie Conrad Ferdinand), ihn verzweifelnd aufgab: „er begräbt sich selbst; er ist für dieses Leben nicht mehr da."

Und er, der in seinem Werk, gleichsam ein von irdischer Schwäche gelöster Schicksalsheros den Gewitterhimmel der Götter- und Heldendämmerungen spannte und mit gelassener Hand rollende Blitze über die Welt zucken ließ, schien in seiner Menschlichkeit keinem stürmischeren Wind gewachsen.

Überfein reizbar war sein Empfinden, er litt schmerzhaft unter jedem heftigen Eindruck; Debatten, Auseinandersetzungen oder gar Szenen verstörten ihn. Überscharf reagierte er. Sein Gehörsinn war so entwickelt, daß er ihn peinigte. Außerordentlich fein charakterisiert die Schwester diese Eigenheiten. Sie spricht von dem „höchst reizbar, feinfühlenden Organ für fremde Individualitäten, von den echogleichen langen Fortklingen persönlicher Eindrücke." „Die leiseste Berührung empfand er als schmerzenden Stoß." In jener Zeit der Krisen steigerte sich die Empfänglichkeit so krankhaft, daß er „durch die unausgesprochenen Gedanken der Leute aufs tiefste verletzt werden konnte. Meyer selbst deutete diese Sensibilität einmal an, als er davon sprach, wie er so lange sich mit der Gestalt seines Becket herumgetragen habe, bis sie ihm quälend vor der Seele stand.

Zu jenen Feinhäutigen, Erregbaren und Vibrierenden gehörte der Dichter, von denen Maupassant spricht, die durch jede Pore ihres Körpers ebensoviel empfinden, wie durch ihre Augen, ihre Nase oder ihre Ohren, und er, der das kannte, sagt: „vielleicht ist sie eine seltene und furchtbare Eigenschaft, diese nervöse krankhafte Erregbarkeit der Haut und aller Organe, der die geringsten körperlichen Eindrücke zu seelischer Erregung werden; die den Schwankungen des Windes folgt und den Düften der Sonne

und den Farben des Tages, die unaufhörlich Leiden und Traurigkeit und Freude schafft."

Conrad Ferdinand litt unter dieser Empfänglichkeit.

Menschen, die lebhaft sprechend ihre Laune vollsaftig verschwendeten oder die mit geschliffener unumstößlicher Dialektik eine Meinung verfochten, deprimierten ihn tief und scheuchten ihn zurück. Körperliches Schmerzgefühl bereitet ihn jeder Zwang, sich auseinandersetzen oder einer robusteren Gesprächsattacke stand halten zu müssen. Als Schutz bildete so der im Grunde Gütige und Weiche jene kalte Zurückhaltung, jene „würdevolle" Reserve aus; sie wehrte immerhin einiges ab, ohne sie war er waffenlos ausgeliefert. So weit es ging, hielt er sich überhaupt von heftigen Eindrücken und stürmischen Persönlichkeiten fern. „Er schätzte und bewunderte bewußt leidenschaftliches Auftreten nur, so lange er es studieren konnte. Ihm persönlich mangelte jede Fähigkeit dazu," sagt die Schwester.

Es ist, als ob er die Sturmgeister und Dämonen seiner Seele, die ihn in seinem Werke durch alle Leidenschaften hetzten, wenigstens für das Alltagsleben um Stille anflehte.

Er bettet sich gern in sänftliche Beschaulichkeit, ein harmloser Zug seines Wesens tritt dann hervor, in seiner Betätigung lullte er das aufgewühlte Innere ein.

Er fährt mit Vorliebe an Sommertagen auf den überdachten Dampfbooten über den Züricher See und hier, frei, unverpflichtet herumspazierend, knüpft der sonst so Wortkarge gern mit Landleuten ein Gespräch an; auf diesen Wasserfahrten gibt es auch die friedsamsten Stunden mit Gottfried Keller, dessen „grimmige Feuerweine" und zornige Weinlaunen sonst nicht ohne Schrecken für ihn waren. Vor allen Grenzen scheute er ängstlich zurück, er trank auch wenig; der Umgang, der sich allmählich bildete, ehrte seine Eigenheit, eine moderierte, gedämpfte Stimmung brauchte er, eine Zone angenehmen und vielseitigen Verkehrs, in der man die Dinge dieser Welt mit Interesse, aber um seinen Ausdruck zu brauchen, in läßlicher Weise besprach. Die tiefliegenden Quellen seines Lebens blieben zugedeckt.

Er nistete sich in seinem Garten- und Hauswesen ein, freute

sich an der Ampel, die ihm, dem Heimkehrenden, auf dem Schiff Willkomm bietet, er hing an Tieren, konnte selbstvergessen Kinderlieder vor sich hinsummen, er genoß in seinem Heim am Züricher See ein gewisses patrizisch-patriarchalisches Familienleben:

„Mit Weib und Kind an meinem eigenen Herd
In einer häuslich trauten Flamme Schein,
Dünkt keine Ferne mir beneidenswert . . .

Man denkt an Bismarck, der auch vom Schmieden der Weltgeschicke, aus der geladenen Atmosphäre seines Dämonions, abgehetzt, ruhe- und einfaltsbedürftig sich eratmend für kurze Frist in das einfache begrenzte Leben des Landedelmanns vergrub, bis ihn die Geister wieder aufriefen und Schwager Kronos' Rosse vor der Tür wieherten.

Und wie Bismarcks Gattin ihn immer nur im Spiegel ihrer häuslichen Liebe sah, und dem anderen Bismarck wie einem fremdartigen von feindlichen Mächten umdrängten Gebilde nachschaute, voll Empörung gegen die Gewalten, die ihr zerstörerisch erschienen, so begab es sich mit der Gattin des Dichters. Sie witterte auch das Gefährliche, Aufreibende in dem anderen, ihr fremden Wesen, das von ihrem Mann in den Schaffensperioden rückhaltlos Besitz nahm: „Sie hätte ihm in zärtlicher Liebe gern die Flügel so fest gebunden, daß er alles, alles vergessen und nur noch für das Behagen des heutigen Tages Wunsch und Sinn gehabt hätte."

Aus Conrad Ferdinands Friedenssehnsucht erwuchs der Gedanke an einen idyllischen Stoff, an Bilder aus der Kinderzeit, auf dem Hintergrund der graugemalten Stube im grünen Seidenhof, die auf die Gartenpforte blickt und in die grünen Birnbäume hinein. Das wären seltene Blätter in dem pergamentenen Foliobuch des Dichters geworden. Aber in seiner Kunst war der dämonische Freskotrieb übermächtig uud forderte sein Recht. Die Hohenstaufen, das Tantalidengeschlecht, das den Dichtern zum Verhängnis geworden, lockte ihn in unheilvollen Kreis. Er rang mit schon erschütterter Kraft mit den Gestalten Friedrich des Zweiten und seines Kanzlers Petrus Vinea. Eine

Seelentragödie sollte es werden: „Entfremdung und Bruch aus früherer innigster Freundschaft und Vertrautheit.“ An Thomas Becket läßt das denken, an jene Tragik schleichenden Mißtrauens, das sich zwischen Engverbundene drängt und eine Einheit ätzend auflöst.

Szenen und Stimmungsmomente sind dazu skizziert und tief fühlt man eine Situation mit: der Dichter liest seiner Schwester, die ihm die Vertrauteste war, vor und sie, in der seelischen Feinhörigkeit, in ahnender Empfänglichkeit dem Bruder so verwandt, bricht in Tränen aus bei der Stelle, da das flackernde Flämmchen der Ampel über einem Totenbett verlischt. Sie fühlte den Flügelschlag des Schicksals über dem geliebten Haupt und sie saß bei ihm, wie bei einem Sterbenden. Und weiter sagt sie nun nichts mehr. Über das Letzte breitet sie den Schleier . . .

* * *

Bei diesem Menschen der Kontemplation und Dichter der Tat ward die Dichtung durch Taten und Tatmenschen entbunden.

Der Krieg von 1870, die Einigung Deutschlands und die Einigung Italiens richteten die schlummernden Geister in ihm auf. Der Hutten gewann durch das innere Miterleben der Zeitgeschichte Gestalt und das Schauspiel groß handelnder Menschen entzündete ihn. Es wirkt bedeutungsvoll, daß er einem Gebirgsecho das Wort Bismarck zurief und voll stärksten Eindrucks war seine Begegnung mit dem Mitbegründer der italienischen Einheit, dem Marquis Ricazoli, an ihm erkannte er, „was ein Charakter im Leben einer Nation zu bedeuten hat.“

Dieser Mann wirkt in der Zeichnung Betsy Meyers — man erkennt hier Conrad Ferdinands Griffel — wie aus einer Novelle des Dichters geschnitten: „hoch, stählern, elastisch, mager, an die stolzen Büßer erinnernd, denen Dante an dem jenseitigen Gestade begegnete“. In seinem Charakter lag eine stolze Aufopferungslust und eine für das Normalmaß der Gegenwart unheimliche Furchtlosigkeit. Man fühlte, daß es großer Aufgaben bedürfe, um diese nach Übung ihrer Spannkraft begehrende Seele zu befriedigen. Und voll Freskostil ist die Situation auf dem

Schloßturm, der über die Campagna auf das Sabinergebirge blickte, als der Italiener hoch über dem uralten Völkergrab die weiten Linien einer Völkerzukunft malt und dabei die Hand bewegt, „als wollte er sie beteuernd an den Schwertgriff legen". Conrad Ferdinand aber hörte versunken dem feurig und gläubig Redenden zu, „als ob er den Plan eines historischen Dramas vor ihm entwickelt hätte."

Als Aufruhr und Erschütterung wirkte solch Erlebtes und Geschautes in ihm nach, es quälte ihn mit bohrendem Schmerz und nach dem Leiden des Eindrucks kam das Leiden des Aussprechens.

Meyer selbst hat sich über seine dichterische Arbeit nie geäußert; „das individuelle Leben seiner großen Menschen, ihre scharfen Profile, das dämonische Wachsen ihrer Leidenschaften darzustellen, das war seine eigenste Kunst, über die er kein Wort verlor." Aber treue, unwiderlegliche Zeugen gibt es, die von der Mühsal in des Dichters Werkstatt sprechen. „Genug ist nicht genug", stand über ihrer Türe, und verworfen, neu geformt, zerschlagen, umgegossen, mit des Edelschmieds sorgendem Eifer ciseliert ward hier ohne Ruh und Rasten.

Die verschiedenen Fassungen und Prägungen der Gedichte geben davon Kunde. Sie zeigen das drängende Verlangen, aus den Gedanken zur Gestaltung zu gelangen. Diesen Prozeß hat der verständnisvolle Untersucher der Gedicht-Varianten, Heinrich Moser, in seinem Buch: „Wandlungen der Gedichte Conrad Ferdinand Meyers", gut charakterisiert: wie die Visionen im Moment der Inspiration nur die „verschleierten Umrisse des Basreliefs" erreichen, beim zweiten Begegnen als Hochrelief aus der Fläche wachsen, bis sie endlich, nach langem Umgang und innerem Reifen als Statue Gestalt gewinnen.

Die Schwester bestätigt das und gibt gleichfalls Proben dafür, wie ein Motiv zuerst in der Gedankenfassung ausgesprochen wurde und erst später das wirkliche Leben in der Gestaltfassung erhielt.

Gestalt ist alles, das war das leidenschaftliche Künstlerbekenntnis Conrad Ferdinands.

Und wie sein dichterisches Erleben durch Groß-Naturen entzündet wurde, so ward der Bildnertrieb durch große Form erweckt. Michelangelo ward sein Heros. Also wieder Überfülle für das zerbrechliche Gefäß; Betsy sagt von den ersten römischen Eindrücken, sie hätten für das Scharfgefühl seines zarten Organismus eine Übergewalt gehabt. „Er sträubte sich anfangs dagegen, wie gegen alles mächtig und fremdartig über ihn Kommende fast wie gegen einen Schmerz. Er litt und schwieg."

Doch von nun an sammelte er alle inneren Kräfte steigernd, daß sie beschwörungsmächtig würden. Schonungslos gegen sich, nur auf das Leben seiner Gestalten bedacht, zwang er die Phantasie die blitzüberflackerten Wege voll Blut und Dunkel zu gehen, auf denen er den Schatten begegnete, sie befragen und sie mit der Wärme und dem Blut der eigenen Seele lebendig machen könnte. Und nun waren sie gegenwärtig, er sah sie wieder, hörte ihre Reden, sie übertönten gellend seine leise Stimme, sie schlossen einen ehernen Ring um ihn, und einer nach dem andern legte ihm die eiserne Hand auf die Stirn ... So wankte er und stürzte in die Nacht.

Wir aber denken an den Wahnsinnigen in Hofmannthals „Spiel", der „mit trunkenen Gliedern den Reigen des Wirklichen" anführen will und das Bild des Atridenbeschwörers der „toten Stadt" taucht auf, den d'Annunzios Worte zeichnen: „ich begreife, daß Leonardo, der ein solch gesammeltes innerliches Leben lebt, bis zum Wahnsinn davon erregt sein muß. Ich fürchte, die Toten leben in seinem Innern wieder auf, ungeheuerlich, ohne Unterlaß verfolgt von dem Schwert und der Fackel ihres Geschickes" ...

Inhalt.

Romantische Spiegelungen

H.S.

MAR 5 - 1943